دراسات أدبية

الخطيئة والتكفير
من البنيوية إلى التشريحية

(DECONSTRUCTION)

د. عبدالله محمد الغذامى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

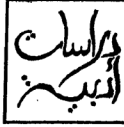
دراسات
أدبية

الخطيئة والتكفير

من البنيوية إلى التشريحية

(DECONSTRUCTION)

قراءة نقدية لنموذج معاصر

الخطيئة والتكفير
من البنيوية إلى التشريحية
(DECONSTRUCTION)

قراءة نقدية لنموذج معاصر

د. عبدالله محمد الغذامى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الطبعة الرابعة ١٩٩٨م

إلى من تجرع المر كي يذيقني العسل .

إلى من كدح كي أرتاح .

إلى من وطئ الأشواك حافياً كي يوصلني إلى المدرسة.

إلى أبي الحبيب .. يرحمه الله

وإلى من أحبتني فبكت لكل فراق .

وسالت دموعها على عتبات كل لقاء

إلى أمي الغالية .. مد الله في عمرها .

ثم أسأل الله تعالى أن تصدق مثل صدقكما .

عبدالله

روضت العلوم الإنسانية نفسها ،منذ قرون ، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذى لن يتاح لها دخوله أبدا ، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين ، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة (الألسنية) .

ليفى شتراوس (Pettit.74)

تستطيع الألسنية أن تعطى للأدب النموذج التوليدى ، الذى هو المبدأ لكل العلوم . ذلك لأن القضية هى فى الاستفادة من قواعد معينة لتفسير نتائج محددة .

رولان بارت (Culler128)

الفصل الأول

البحث عن نموذج
من البنيوية إلي التشريحية (DECONSTRUCTION)

١ ـ نظرية البيان (الشاعرية) .
٢ ـ مفاتيح النص : البنيوية ، السيميولوجية ، التشريحية .
٣ ـ فارس النص : رولان بارت .
٤ ـ أفق النص (نظرية القراءة) // تفسير الشعر بالشعر .
٥ ـ النموذج : الجملة الشاعرية // الخطيئة والتكفير .

ooo

١ ـ ١ نظرية البيان (الشاعرية)

عندما تكون على وضح من نهار التاريخ ، تقف على صهوة الزمن مواجها بقرون يتضاعف مدها الحضارى ومعطياتها النقدية ، عربيها وغربيها ، وتزمع ـ مع هذا ـ على الكتابة عن أديب متميز ، فإنك حينئذ واقف على حافة زمن محفور فى ذاكرة الإنسان حفرا غائرا يضيع فيه حسك حتى لا يكون له صدى أو ظل . فالتقاليد الأدبية المتوارثة من هذه الأزمان تواجهك بمد زاخر ، لست أمامه بصامد إلا كصمود الريشة تهب عليها النسائم

عليلها ومهتاجها . وأى مسلك تطرقه بقلمك ستقع فيه حوافرك على حوافر من فوق حوافر ، تكدس بعضها على بعض ، ولحمها الزمن بلحمة لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم ، وهى عزائم ستراها تتكسر على بعضها كما تتكسر النصال على النصال ، فأى منهج نقدى تأخذ به ، وأى رأى تسعى إلى تكوينه ، وأى مدرسة تشكلها ، لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست ـ من قبلُ ـ فى جبين الزمن سابقة حتى وجودك ، بل مكونة لوجودك ، ولست إلا بعض صنائعها .

وهذا منك ليس بحثا عن تميز تخرج به عن سواك ، فذاك مطمح لا سبيل إلى تمنيه ، وإن شرف قصدا وتسامى بالنفس نبلا وارتفاعا ، ولكن حسب المرء غاية ، أن يدرك أدنى درجات القبول من النفس ، وذلك بأن يبلغ حد القناعة فى أن ما يفعله أمر فيه جدوى لو قيست بعدمها لرجحت عليه .

ولذلك احترت أمام نفسى ، وأمام موضوعى ، ورحت أبحث عن نموذج أستظل بظله ، محتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع فى النفس ، كى لا أجتر أعشاب الأمس ، وأجلب التمر إلى هجر . وما زلت فى ذاك المصطرع حتى وجدت منفذا فتح الله لى مسالكه ، فوجدت منهجى ، ووجدت نفسى . واستسلم لى موضوعى طيعا رضيا . وامتطيت صهوته امتطاء الفارس للجواد الأصيل .

والدخول فى الأدب عمل يشبه حالة الفروسية . فهو غزو وفتح ، يتجه فيه القارىء نحو النص ، الذى هو المضمار له . واذا ما كتب القارىء عن تجربته هذه مع النص ، فهو إذاً (ناقد) . وما الناقد إلا قارىء متطور غزا النص وفتحه ، ثم أخذ يروى أحداث هذه المغامرة .

والنص هو محور الأدب الذى هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد . وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحى إلى سياق جديد يخصها ويميزها . وخير وسيلة للنظر فى حركة النص الأدبى ، وسبل تحرره ، هى الانطلاق من مصدره اللغوى ، حيث كان مقولة لغوية اسقطت فى إطار نظام الاتصال اللفظى البشرى ، كما

يشخصها رومان ياكوبسون [١] فى (نظرية الاتصال) وعناصرها الستة[٢] ، التى تغطى كافة وظائف اللغة ، بما فيها الوظيفة الأدبية .

فالقول يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه) . ولكى يكون ذلك عمليا ، فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هى :

١ ـ (سياق) وهو المرجع الذى يحال إليه المتلقى كى يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا أو قابلا للشرح اللفظى .

٢ ـ (شفرة) وهى الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة . ولابد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المرسل) و (المرسل إليه) تعارفا كليا أو على الأقل تعارفا جزئياً .

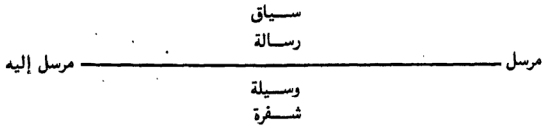
٣ ـ (وسيلة اتصال) سواء حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقى لتمكنهما من الدخول والبقاء فى (اتصال) . وهذا رسم لهذه العناصر الستة :

سياق

رسالة

مرسل ———————————————— مرسل إليه

وسيلة

شفرة

وكل قول يحدث إنما يدور فى هذه المدارات الستة مهما كان نوع ذلك القول . واختلاف الأقوال فى طبيعتها وفى جنسها إنما يكون فى تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه . وبذا تختلف وظيفة القول من إخبارية أو نفعية أو انفعالية كما فصّل ذلك (ياكوبسون) وجعل الوظائف ستا حسب تركيزها على العناصر [٣] . والذى يهمنا هنا هو

---

(١) رومان ياكوبسون : شخصية علمية فذة تسنم ريادة النقد الألسنى وترحل فى أوروبا وأمريكا باثا فكره البنيوى فى عدد لا يحصى من المريدين . ولد سنة ١٨٩٦ م . انظر عن ترجمته Sepeok:Style.XI والمسدى : الأسلوبية ٢٤١.

(٢) را : Jakopson: Closing Statement:Linguistics and Poetics 353.

(٣) السابق 357 ومن الممكن مقارنة عبد السلام المسدى : الأسلوبية ١٥٤.

الوظيفة الأدبية ، وذلك حين يصبح القول اللغوى أدبا . وهو تحول فنى يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعى إلى الأثر الجمالى .

ولكن كيف يحدث هذا ؟ إنه يحدث من خلال حركة ارتدادية ، ترتد فيه (الرسالة) إلى نفسها . فالرسالة ـ كقول لغوى ـ تتجه عادة بحركة سريعة من باعثها إلى متلقيها وغايتها هى نقل الفكرة ، وإذا ما فهم المتلقى ذلك انتهى دور المقولة عندئذٍ . ولكن فى حالة (القول الأدبى) تنحرف (الرسالة) عن خطها المستطيل ، وتعكس توجه حركتها وتثنيها إليها ، إلى داخلها ، بحيث لا يصبح (المرسل) باعثا ، و (المرسل إليه) متلقيا ، وإنما يتحول الاثنان معا إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما هو القول : أى (النص) . ويتحول القول اللغوى من (رسالة) إلى (نص) ولا يصبح هدفها (نقل الأفكار) أو المعانى بين طرفى الرسالة ، ولكنها تتحول لتصبح هى غاية نفسها ، وهدفها هو غرس وجودها الذاتى فى عالمها الخاص بها ، وهو جنسها الأدبى الذى يحتويها . فالقصيدة تغرس نفسها فى الشعر الذى من نوعها والقصة والمقالة كل منها فى جنسها الخاص بها ، وتكون بذلك نصا من نصوص تتداخل وتتشابك لتؤسس فيما بينها سياقا أدبيا يتميز حتى يصبح جنسا محددا كالشعر العذرى ، والشعر الحر ، والرواية ، والمسرحية .. إلخ .

وهذا التوجه منها يتعقد فى أطوار تكوّنه ويجلب إليه عناصر أخرى مهمة مثل عنصر (السياق) و (الشفرة) .

فالسياق عند (ياكوبسون) هو الطاقة المرجعية التى يجرى القول من فوقها ، فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقى من تفسير المقولة وفهمها . فالسياق إذاً هو الرصيد الحضارى للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه . ولا تكون (الرسالة) بذات وظيفة إلا إذا أسعفها (السياق) بأسباب ذلك ووسائله . والمرء الذى لا يعرف الشعر النبطى مثلا لا يستطيع فهم قصيدة نبطية ، حتى وإن استمع اليها ألف مرة ، لأنه لا يملك (سياق) هذه القصيدة ، وهو الشعر النبطى كتقليد أدبى متميز . ولكل نص أدبى سياق يحتويه ، ويشكل له حالة انتماء وحالة إدراك .

وكل نص أدبى هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله فى جنسه الأدبـى . فالقصيدة الغزلية انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلى ، وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبى لهذه القصيدة التى تمخضت عنه وصار مصدرا لوجودها النصوصى .

ولذلك فإن (الرسالة) فى تحولها إلى (نص) تأخذ معها (السياق) وتحل فيه ليساعد على تحويل توجهها إلى داخل نفسها . ولكن هذه العملية تحمل خطورة كبيرة على مصـير (الرسالة) ، وذلك لأن السياق أكبر وأضخم من الرسالة . وهو أسبق منها إلى الوجود ، وأمكن منها فى النفوس . بينما هى وليدة يافعة ، مهددة بالسقوط فى أحضان السياق ، الذى يتحول عطفه عليها إلى ابتلاع كامل لها . فالسياق كتقليد أدبى راسخ قد يتغلب على (النص) ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة . ولو حدث هذا ـ وكثـيرا ما يحدث ـ فإن النص سيسقط ويصبح نصا فاشلا كتقليد مفضوح . ولا بد هنا من ذكاء (المرسل) الذى هو المبدع كى ينقذ النص من السقوط . وخير السبل فى ذلك هو الاستعانة (بالشفرة) . والشفرة هى اللغة الخاصة بالسياق ، أى أنها الأسلـوب الخـاص بالجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص الأدبى . وللشفرة خاصية إبداعية فريدة ، فهى قابلة للتجدد والتغير والتحول ، حتى وإن ظلت داخل سياقها . ويستطيع كل جيل أدبى أن يبدع شفرته المتميزة . بل إن المبدع نفسه ـ كفرد ـ قادر على ابتكار شفرته التى تحمل خصائصه هو جنبا إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاصة بجنسه الأدبى الذى أبدع فيه . وهذه الأخيرة هى حالة التميز العليا التى لا يحققها إلا قلائل من المبدعين الذين يغيرون مجرى الأدب ، ويطورونه إلى مد إبداعى جديد .

وتحرك الشفرة بهذا الشكل يسهم إسهاما فعالا فى بناء السياق ونموه وازدهاره . ولكن تغير الشفرة لو اطّرد وشاع فى جيل تتضافر إبداعاته فى تكوين شفرة تتميز عن سوابقها حتى لتختلف عنها ، فإننا عند ذلك سنكون على مشهد من ولادة سياق جديد ينبثق من محصلة تغير الشفرة الواسع . وذلك ما هو حادث اليوم فى تكوين سياق (الشعر الحر) فى الأدب العربى الحديث . حيث إنه شعر عربى فى شفرة متميزة ، كثرت وشاعت ، حتى

أوشكت أن تصبح سياقه شعريا جديدا . يجارى سياق الشعر العربى الموروث بشفراته المتنوعة والمتعددة .

ولذلك فإن (الشفرة) مهمة جدا فى ابتكار النص أولا ثم فى حمايته من الذوبان فى السياق . والشفرة هى خصوصية النص ، وروح تميزه .

وبهذا نصل إلى تصور حركة (الرسالة) فى سبيل تحولها إلى (نص) . فهى تتجه أولا نحو ذاتها ، معتمدة على السياق لتحقيق انتمائها وغرس وجودها فى داخل ظرفها ، وهو جنسها الأدبى . وترتكز على (الشفرة) لتأسيس هويتها الخاصة ، ولتمييزها عما سواها لتصبح ذات وجه خاص . وهذا كله فعالية لغوية ، تركز كل التركيز على اللغة ، وما فيها من طاقة لفظية . ولا شأن للمعنى هنا ، لأن المعنى هو قطب الدلالة النفعية . وهذا شىء انحرفت عنه (الرسالة) وعزفت عنه . ولذلك فإنه لابد من عزل المعنى وإبعاده عند تلقى (النص الأدبى) أو مناقشة حركة الإبداع الأدبى . وسنتحدث عن ذلك بتفصيل يوضح القول فيه لاحقا إن شاء الله .

والعلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكا عضويا مكينا . فلا وجود لأحدهما دون الآخر . فالقصيدة تستمد وجودها من (الشعر) ، والشاعر وهو يكتب قصيدته ، يضع نفسه فى مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون فى ثقافته ، ولذا قال رولان بارت : (إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضى . واليوم انبثاق من الأمس)[٤] فالمتنبى مخبوء فى شوقى . وأبو تمام فى السياب . وعمر بن أبى ربيعة فى نزار قبانى .

والنص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه) ، ولكن هذه الهوية لا تكون بذى جدوى إلا بوجود السياق . فالسياق ضرورى لتحقيق هذه الهوية . كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينبثق السياق منها. وهذا يعنى اعتماد السياق والشفرة على بعضها لتحقيق وجودهما .

---

(٤) را : Barthes, The Pleasure of the Text.20 وقد وضعت أمثلة عربية فى مقابل أمثلة بارت الفرنسية .

وموضع النص من السياق مثل موضع الكلمة من الجملة ، فلا قيمة للكلمة من دون الجملة ، مثلما أنه لا وجود للجملة من دون الكلمة .

وهذا يعزز النص الذى تضافرت عناصر الرسالة فى تكثيف طاقته الداخلية ، وفى خزنه بشحون لغوى متوتر يجعل النص مفعما بالحيوية والقوة مما يطلقه بعيدا فوق قيود الرسالة النفعية ، ويحرره من مفهوماتها .

والسياق له وجود قوى الإشعاع فى الذوق الأدبى لجمهور المتأدبين ، وقوته هذه تجعله واضح التمايز بين جنس أدبى وآخر ، إلا أن السياق قد ينشطر إلى مسارات متقاطعة فى لحظات احتكاكه مع المبدع فى حالة تنوع أجناس إبداعه . فالشاعر الذى أدمن الشعر ، وتلبس بسياقاته وشفراته تظل نفسه مسكونة بالشعر حتى وإن كتب نثرا أو رسالة شخصية ، أو تحدث فى مكالمة هاتفية ، حيث يتجاوز السياق الشعرى سياجه ، ويتداخل مع سياق النثر ، فيغرس فيه شيئا من شفراته . ولذلك نجد نثر أحمد شوقى محملا بشفرات شعرية متوثبة وكذلك نثر حمزة شحاتة ورسائله الخاصة (ولا سيما إلى ابنته شيرين) . وهذه تداخلات سياقية نجمت عن سيطرة سياق معين على نفس (المرسل) . ولذلك فإننا فى حالة دراسة إنتاج أديب معين ، نحتاج إلى سبر هوية (السياق) الرئيسى للكاتب لنعرف من ذلك كيف نفسر نصوصه ، ونرتبها داخل سياقها العام وهو السياق الأدبى الموروث . وسياقها الخاص وهو مجموع أعمال الأديب الذى أنتج نصوصا تداخلت مع بعضها فى علاقات متشابكة ، لا يمكن سبرها وتمييزها إلا بمعرفة (سياقها) ، وتمييز شفرتها .

ومعرفة (السياق) وإدراكه عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره . وهذه هى معرفة (الجنس الأدبى) للنص . وكل عمل أدبى تختلف قيمته بناء على جنسه وسياقه . حتى الجملة اللغوية تختلف قيمتها بين نص وآخر حسب جنس النص . فلو قلنا مثلا : (السيل حرب للمكان العالى) فى خطاب عادى قاصدين بذلك أن السيل لا يحتبس فى المرتفعات ، فإن قولنا هذا قول عادى لا يقيم فى النفس أثرا جماليا ، ولكننا إذا وضعنا هذه الجملة فى بيت شعر - كما فعل أبو تمام - بقوله : (ديوانه ٣٠٢/٢) .

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالى

فإن الجملة تتغير فى إحداث الأثر وفى تحريك المخيلة . وذلك لأن دخولها فى سياق مختلف ، جلب معه طاقة مختلفة لهذه الجملة . ولا بد من معرفة هذا السياق ووجود ثقافة كافية فيه لتحقيق درجة كافية من التذوق ، ومعرفة الشفرة وتقديرها .

وعدم معرفة السياق الأدبى ، ومعه نظرية الأجناس الأدبية ، أوجدت فى ثقافتنا اليوم أناسا يقرأون الشعر (والحديث منه خاصة) مثلما يقرأون المقالة ، ويطلبون فى الشعر سياقا مثل سياق الحديث الصحفى ، فيطلبون فهم كل كلمة فى الشعر وكل جملة فيه بمعنى محدد مثل ما يجدون فى معاجم اللغة . فإذا أعجزهم وجود هذا راحوا يرمون الشعر بتهم الغموض والغرابة . ولو أدركوا أن الشعر جنس أدبى يتميز عن سواه من أجناس القول ، وأن له سياقا يوجه نصوصه ، ويتحكم بفهمها وتفسيرها . وهو فى هذا كله يختلف عن الخطاب المباشر . لو أدركوا هذا لعرفوا مسالك الشعر ، ولأقاموا للكلمة الشاعرة حقها فى الاستقبال الشعرى الصحيح ، حيث تتجه البصيرة نحو القوة الفعالة للكلمة ، تلك القوة المتمثلة بصورتها الحركية فى الجملة . وبدلا من المعنى الدلالى للكلمات ، يحل بين جوانحنا نغم من التفاعل الفنى للغة البيان الذى تحول ليكون هو فى ذاته دالا على نفسه وليس على مدلول من خارجه . وهذا هو (سحر البيان) الذى يخلب النفوس ، ويحتويها إلى داخله ، فارضا قوانينه علينا . وهى قوانين لا بد أن نستنبطها من داخله كى نصل إلى حقيقة تكوينها . ولن يمكننا قط أن نجتلب إليه قوانين نفرضها عليه . فالنص يرفض ذلك ويتأباه كتأبي الفرس الأصيل على الجاهل بالفروسية . والفرس تلقي بالمتطفل على صهوتها أرضا ، وكذا النص يرفس من يجهل قدره ، ولا يمده إلا بطلاسم تعمي عليه كل منافذ بصيرته . وللنص غيرة على جماليته تفوق غيرة كل بنات حواء . فهو لا يسلم قياده إلا للمخلص له الذى يدرك قيمته وينوى منحها له .

ومثلما أن (السياق) ضرورى كمبدأ للقراءة الصحيحة ، فإنه ضرورى للكتابة أيضا ، فالكاتب ـ كما يقول بارت : (يكتب منطلقا من لغته التى ورثها عن سالفيه . ومن «أسلوبه» وهو شبكة من الاستحواذ اللفظى ، ذات سمة خاصة شبه شعورية . والكتابة أو الذوق الكتابى هى شيء يتبناه الكاتب ، وهى وظيفة يمنحها الكاتب للغته : إنها ترابط من

الأعراف المؤسسة ، يمكن لفعالية الكتابة أن تحدث لنفسها وجودا فى داخلها)[٥] .

إن رولان بارت هنا يؤكد على السياق كصرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة . والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردى ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة فى باطن المبدع ، ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ فى ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعى الذى هو النص . وهذا التفاعل بين النصوص فى توارثها وتداخلها هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحى (Deconstructive criticism) بتداخل النصوص (Intertextuality) .وهذا مفهوم متطور جدا فى كشف حقائق التجربة الإبداعية ، وفى تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص فى الجنس الأدبى الواحد ، وفى قيامها على سياق يشملها . فالنص ـ كما يقول ليتش ـ (ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة . ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى . ونظامه اللغوى ، مع قواعده ومعجمه ، جميعها تسحب إليها كمّا من الآثار والمقتطفات من التاريخ ، ولهذا فإن النص يشبه فى معطاه معطى جيش خلاص ثقافى بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التى لا تتآلف . إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لاشعورياً . والموروث يبرز فى حالة تهيج وكل نص هو حتما : نص متداخل ـ Intertext.)[٦] . وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبى . ولا وجود للنص البرىء ، الذى يخلو من هذه المداخلات .ولذا قالت (جوليا كريستيفا) : (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات . وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)[٧] . ولقد أفضت فى الحديث عن ذلك فى الفصل الثانى فى مبحث (جماعية اللغة) وفى الفصل السادس فى مبحث (النصوص المتداخلة) . وفيها متابعة مغنية لهذه القضية .

---

(٥) نقلا عن : Culler: Structuralist Poetics 134

(٦) را : Leitch: Deconstructive Criticism 59.

(٧) Culler: op.cit 139

ولكننا الآن نعقد الرابطة بين مفهوم (السياق) ومفهوم (تداخل النصوص) كأساس لانبثاق التجربة الأدبية (انبثاق اليوم من الأمس ـ فى قول بارت) . وهذه الرابطة تفتح مجالها لتحرك (الشفرة) بحركة إبداعية قابلة للتطوير والتغيير . ولكن طابع الجماعية ينسحب على الشفرة أيضا . إذ لا يمكن للتغيير الفردى فى الشفرة أن يكون ذا أثر على تغيير السياق للجنس . وما دامت محاولة التغيير فردية فإنها ستظل مجرد محاولة ذات قيمة تاريخية فحسب ، مثل تجارب الشعر الحر من مطلع هذا القرن حتى الأربعينات (٨) . ولكن التغيير فى الشفرة يصبح تطورا فنيا يؤثر على السياق التقليدى ويحرفه ، إذا هو أصبح حركة جماعية كما حدث فى الشعر الحر فى الخمسينات وما تلاها . وذلك لأن اللغة فعالية جماعية (لا فردية) وانحرافها لا بد أن يكون تحقيقا على أكثر من المستوى الفردى كى تضمن للغة تفاعلها مع الجماعة وتبعدها عن الفردية التى تجعلها ضربا من التعمية . ولذا نشاهد أمثلة على إخفاق كثير من التجارب التى تجعل تغيير الشفرة هماً أولا لها ، فتقع فى انحراف فردى ، لا يقابله تحرك شامل مع أفراد آخرين يشكلون حلقة تضمن للرسالة تحققها بشفرتها الجديدة .

إن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة ، يلتقى فيه الزمن بكل أبعاده ، حيث يتأسس فى رحم الماضى وينبثق فى الحاضر ، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية .

والنص كذلك علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة ، ويتلاقى الباعث مع المتلقى فى تحريك الحياة فى هذه الرسالة وبعثها من جديد فى تفسيرها واستقبالها . والغاية فى ذلك هى (الرسالة) نفسها . فهى تأكيد ذاتى للنفس ، يتوحد فيه الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر ، والجوهر هو الشكل وتكون القشرة هى اللب ، واللب هو القشرة . أو كما فى مثال قدمه رولان بارت (٩)

---

(٨) عالجنا هذا الموضوع فى بحث بعنوان : (الشعر الحر والموقف النقدى حول آراء نازك الملائكة) مجلة كلية الآداب ١٠٢ ـ ١٤٨ مجلد (١) ١٤٠١ هـ ـ (١٩٨١) جامعة الملك عبد العزيز ـ جدة .

(٩) نقلا عن : Culler: op. cit 259

شبه فيه النص بفص البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب ، ولكن هناك (بصلة) تتكون من أغشية متتالية ، بعضها فوق بعض ، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية ، حيث لا نهاية ولا بداية ، فكلها أغشية ، وكل الأغشية لب . والغشاء ليس غطاء لنواة أو للب داخلى وإنما هو غطاء لغشاء مثله . وهذا هو النص الأدبى فوجوده ذاتى فيه وليس لشيء مخبوء فيه . وهو اللب بكل حرف من حروفه . ولو جردنا النص من قشوره لقضينا عليه تماما كقضائنا على (البصلة) بسلخ أغشيتها .

وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية فى (نظرية الاتصال) أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجنى قد لمّح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوى وعلاقتها بالأدب ، من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام (مات حازم ١٢٨٥ م) حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التى يعتنى الشاعر فيها بإيقاع الحيل التى هى عمدة فى إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التى هى أعوان للعمدة . وتلك الجهات هى ما يرجع إلى القول نفسه . أو ما يرجع إلى القائل . أو ما يرجع إلى المقول فيه . أو ما يرجع إلى المقول له)[١٠]

فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون مذكورة لدى القرطاجنى نحددها كالتالى :

١ ـ ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة .
٢ ـ ما يرجع إلى القائل = المرسل .
٣ ـ ما يرجع إلى المقول فيه = السياق .
٤ ـ ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه .

ثم يشير القرطاجنى إلى تركز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحدها مع السياق ، حيث هما عمودا هذه الوظيفة ، ويأتى (المرسل) و (المرسل إليه) كدعامات

(١٠) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٣٤٦ .

وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة ، فيقول : (الحيلة فيا يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهى محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة ، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها) .

ويركز القرطاجنى على أن اللغة هى لب التجربة الأدبية ، وهى حقيقتها . وعلى أن الإبداع يكمن فى توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهى عناصر المدرسة البنيوية) فيقول :

(إن القول فى شىء يصير مقبولا عند السامع فى الإبداع فى محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه ، أو نفورا عنه بإبداع الصنعة فى اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه) .

ooo

١ ـ ٢ ما رأيناه فى المبحث السابق ليس حدثا شعريا ، ولكنه حدث بيانى يحدث لكل نص أدبى مهما كان جنسه . ولقد تنوعت أسماء هذا الحدث الانحراق الساحر . ففى العربية كانت له أسماء مثل (البيان) ومنه الحديث الشريف (إن من البيان لسحرا) [١١] . وبه سمى الجاحظ كتابه (البيان والتبيين) . وله أسماء أخرى كالفصاحة والبلاغة وسماه الجرجانى بالنظم . وهذا الأخير هو أرقى المصطلحات النظرية فى دقته الفنية وأبعاده البيانية . أما الفلاسفة النقاد كالفارابى وابن سينا وابن رشد ومعهم القرطاجنى فقد أخذوا بمصطلح (التخييل) الذى عرَّفه القرطاجنى بقوله :

(والتخييل : أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم فى خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شىء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)[١٢] . وفى هذا القول تركيز على (الأثر) الذى يحدثه النص الأدبى ، وهو ما سنتعرض له لاحقا فى مبحث خاص به .

---

(١١) أورده الجرجانى فى دلائل الإعجاز ١٣و٣٧٠ وابن فارس فى الصاحبى ٤٦٦ والحصرى فى زهر الآداب ٨/١ .
(١٢) القرطاجنى : منهاج البلغاء . ٨٩

أما فى الغرب فإن الاصطلاحات تتنوع أيضا فالمدرسة الشكلية (١٣) تعطيه مسمى (الأدبية) حيث تتحول عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه ، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول . فاللغة فى النص الأدبى تدل على نفسها وتلغى (المدلول) القديم للكلمات لتحل هى مكانه . وهنا تتصادم المملكتان العائمتان ـ كما يقول سوسير ـ(١٤) : مملكة الصوت (الكلمات) ومملكة المعنى (الدلالة) ، حيث يحقق الصوت انتصاره بفرض نفسه على مضمار النص . ونشهد عندئذٍ حدوث التوتر الصوتى الذى وصفه نيتشه بقوله : (إن الإشارة اللغوية هى مضمار لعلاقة إشكالية بين الضدين المتكافئين : المعنى المجازى والمعنى المرجعى) (١٥) .

وكان الرومانسيون يصفون لغة الشعر (بالتعبيرية) وهو وصف يتفق مع ما كانوا يميلون إليه من كون الشعر فيضا لعواطف الشاعر (١٦) .

ولكن هذا تركيز على (المرسل) وإهمال للعناصر الأخرى فى القول اللغوى . وهذا نقص فى النظرية الرومانتيكية جاءت المدارس الحديثة لسده وتحصينه .

ويجارى (الأدبية) مصطلح آخر يختلف عنها ، ويحظى بدرجة عالية من الشيوع أكثر منها ، وهو مصطلح (الأسلوبية) وفيها تركيز على (الشفرة) وكيف انبثقت إلى الوجود .

---

(١٣) مدرسة نقدية انتعشت فى روسيا بدءا من عام ١٩١٥ حتى عام ١٩٣٠ . حيث قضى عليها النظام السياسى هناك لأسباب أيديولوجية . وكان مبدؤها يقوم على أن لغة الأدب ليست اداة نقل أفكار وإنما الشكل فيها هو الجوهر ومن هنا جاءها اسم (الشكلية) . وشاعت أفكار هذه المدرسة فى فرنسا عام ١٩٦٥ حين ترجم تودوروف أعمالهم إلى الفرنسية فى كتاب بعنوان (نظرية الأدب) وشاعت أفكارها أيضا من خلال رائدها المتنقل رومان ياكوبسون . وسنتعرض لأهم مبادىء هذه المدرسة فى مباحثنا اللاحقة إن شاء الله . راجع عنها :

Hawks:Structuralism and Semiotics 59—73. Todorov: Encyclopedic Dictionary 82.

(١٤) را : **Barthes: Elements of Semiology 56**

وسوسير : عالم لغوى سويسرى ولد فى جنيف عام ١٨٥٧ ومات فيها عام ١٩١٣ وبعد موته بثلاث سنوات قام طلبته بجمع محاضراته فى علم اللغة وطبعوها تحت عنوان (محاضرات فى الألسنية العامة) وأصبح لهذه المحاضرات تأثير بالغ على الفكر الألسنى وما تشعب عنه من نقد أدبى . وسنذكر بعضا من نظرياته فيما يأتى من مباحث .

(١٥) را : **Leitch: op cit 47**

(١٦) احسان عباس : فن الشعر ٢٨ (دار الثقافة . بيروت ط ٦ ـ ١٩٧٩ م) ، وراجع ايضا : كولردج : السيرة الأدبية ، نظرية الرومانتيكية . ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان . وكتاب المرآة والمصباح لأبرامز .

وتقوم الأسلوبية على أساس دراسة (الاختيار) . وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت (نتيجة لاختيار لتركيبها ، واختيار لكلماتها ، واختيار لتوجهها . والأسلوبي يسعى لاستكشاف كافة أسباب الاختيار في الجملة المدروسة : لماذا هذه البنية التركيبية ؟ لماذا هذه الكلمة أو تلك ؟ لماذا هذا التركيز ؟ ولن يكون رأس اهتمامه على الأجوبة الدلالية . وبكل تأكيد فإن أسئلته ستفترض أن الأغراض الدلالية [المعنوية] من الممكن تحقيقها بطرق أخرى [غير هذا الأسلوب الاختيارى] . إن هدفه الذى يسعى إليه هو تفسير كل اختيار لغوى فى النص ، من نواحى الحيل الأسلوبية ، ومن نواحى الرموز الضمنية وهلم جرا)[17] .

والأسلوبية تركز على اللغة لذاتها لا لما تحمله من دلالات . لأن هذه من الممكن إبلاغها بطرق كثيرة غير طرق اللغة الأدبية . (والشاعر ليس شاعرا لما فكر فيه أو أحسه ولكنه شاعر لما يقوله من شعر ، ليس خلاق أفكار بل كلمات ، فعبقريته تكمن كلها فى إبداعه اللغوى . أما الحساسية المفرطة فلا تكفى لتكوين أى شاعر) . وهذا هو المبدأ البنيوى كما ينقل الدكتور صلاح فضل [18] .

وتتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معا فى تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (Poetics) .ولقد ترجمه الدكتور المسدّي بكلمة (الإنشائية) وكذلك فعل الدكتور فهد عكام [19] والطيب البكوش فى ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية لمونان ، ولكن هذه الترجمة لا تحمل روح المصطلح المذكور . فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسى العادى ، ربما لديَّ على الأقل .

---

(17) را : Pettit: The Concept of Structuralism 40

ومن المفيد مراجعة : سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية احصائية ٢٣ ـ ٣٣ لمعرفة أنواع من تعريفات الأسلوب (دار البحوث العلمية . الكويت ١٩٨٠م) و : عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب . وفيه دراسة شاملة وواسعة لهذا الموضوع (الدار العلمية للكتاب ـ ليبيا وتونس ١٩٧٧) .

(18) نظرية البنائية فى النقد الأدبى ٣١٥ (والكتاب دراسة شاملة ومفصلة للنظرية البنيوية ، فيها تعريف مفن لهذه المدرسة وما له صلة فيها كالشكلية ، والسيميولوجية ، (مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة ١٩٨٠ م) .

(19) واجع كتاب الأسلوبية للمسدى ص ٢٢٥ . أما الدكتور عكام فهو مترجم كتاب : النقد الأدبى والعلوم الانسانية تأليف جان لوى كاباتس . ووضع كلمة (الإنشائية) لتعنى (Poetics) فى تضاعيف الكتاب .

ولذا فإننى سأعطيها مصطلحا عربيا أقترحه لها بناء على ما ألمسه فيها من أبعاد توحى بمقابلها العربى .

والصلة بين هذه الكلمة وبين المصدر (شعر) قوية جدا ، مما يقترح إنشاء علاقة بينهما . وإذا لجأنا للتراث ليعيننا وجدنا فيه ما يغرينا بالاقتراب من هذا المصدر زيادة . فالقرطاجنى تحدث مرة عن (شعرية الشعر) ومرة عن (القول الشعرى) [٢٠] . وهو لا يقصد بهما الشعر ولا النظم ، وإنما نلمح فى قوله شيئا من معانى كلمة (Poetics) كما سنوضحها . ويدلنا على ذلك قوله (ما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا) . وهذا كلام ربط بين صفة (الشعرية) وبين (التخييل) . ولكنه لم يذكر النظم مما يدل على أن القرطاجنى هنا لا يخص بقوله (الشعر) وإنما هو يتحدث عن كافة أنواع الأقاويل الأدبية . ويعزز رأينا هذا ما قاله الفارابى من قبل فى جملته التالية [٢١]: (القول إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشىء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا ولكن يقال هو قول شعرى) .

وهذا واضح الدلالة على أن لكلمة (شعرى وشعرية) دلالات فنية تفتقت بوادرها منذ عهد مبكر فى تراثنا ولكنها لم توفق بمسار يطورها ويتبناها .

وقد حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح حقها فى تأسيس مفهوم نقدى متطور فى (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاراة نقاد الغرب فى تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالى المفعم . وهذا هو مصدر المصطلح (شعرى) وهو ذو تصدر لغوى مثلما أنه ذو تصدر تراثى .

ولكننى أفتح لهذا المصدر مجالا للتمدد ، يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه . وبدلا من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها فى مسارب الذهن ، فبدلا من هذه الملابسة ، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) فى النثر وفى الشعر . ويقوم فى

---

(٢٠) منهاج البلغاء ٢٨و٦٧ .

(٢١) الفارابى : جوامع الشعر ١٧٢ (ملحق بكتاب تلخيص الشعر لابن رشد . القاهرة ١٩٧١ م ، المجلس الأعلى للشئون الاسلامية .

نفس العربى مقام (Poetics) فى نفس الغربى . ويشمل ـ فيا يشمل ـ مصطلحى (الأدبية) و (الأسلوبية) .

ولقد سبقنا الاستخدام الشعبى فى تعبيد الطريق لهذا المصطلح . فالناس اليوم يقولون فى وصف جماليات الأشياء من حولهم : موسيقى شاعرية . ومنظر شاعرى . وموقف شاعرى . وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشىء وطاقته التخييلية ، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح . وسنأخذ به من هنا ونمضى فى استخدامه فى كل ما يأتى من قول فى هذا الكتاب،إن شاء الله .

أما مفهوم الشاعرية (Poetics) فإنه يتركز حول الإجابة على السؤال التالى : ما الذى يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا ؟ وهذا سؤال صاغه رومان ياكوبسون [٢٢] . وراح يجيب عليه فى كل ما كتب بعد ذلك . والإجابات تتسع وتتعدد عند ياكوبسون وعند غيره من رواد النقد الحديث ذى التوجه الألسنى مثل رولان بارت ، وتودوروف ، ولاكان ، وديريدا ، ثم كولر ، ودى مان وغيرهم من دارسى الأدب .

فأما ياكوبسون فإنه يتبع سؤاله ذاك بأن يقول : (إن الموضوع الرئيسى للشاعرية هو تمايز الفن اللغوى واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى ، وعما سواه من السلوك القولى . وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة فى الدراسات الأدبية) والشاعرية تبحث فى إشكاليات البناء اللغوى ، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء فى النص الأدبى ، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفى وضمنى . ولذلك فإن (كثيرا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتاؤها على علم اللغة ، وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات ، أى إلى علم السيميولوجيا العام) [٢٣] .

والشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهى : لغة عن اللغة . تحتوى اللغة وما وراء اللغة ، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر فى الكلمات ، ولكنها تختبىء فى مساربها . وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية . ويستعين ياكوبسون بعلم المنطق الحديث

---

(٢٢) را : Closing Statement 350

(٢٣) السابق ٣٥١ .

ليؤسس التمييز هنا فيقسم اللغة إلى فئتين [٢٤] : لغة الأشياء ، وهى ما نمارسه عادة فى الحديث عن الحياة وعن الأشياء . والفئة الثانية : ما وراء اللغة ، وهى لغة اللغة . عندما تكون اللغة هى موضوع البحث وهذه هى الشاعرية . ولكنها لا تقوم كشىء ذى قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها وتستكشف تركيباتها الخفية . ولو اقتصرت على ما فى اللغة فقط لكانت كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء .

ويحدد تودوروف مجالات (الشاعرية) فى ثلاثة هى :

١ ـ تأسيس نظرية ضمنية للأدب .

٢ ـ تحليل أساليب النصوص .

٣ ـ تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المغيارية التى ينطلق منها الجنس الأدبى . ولذلك فإن الشاعرية تحتل مساحة كبيرة فى علم الأدب .

ومجالها لا يقتصر على ما هو موجود وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه . ويقول تودوروف فى ذلك : (إن الشاعرية تتأسس فى الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس فى الموجود) [٢٥] . ولذلك جعلها نورثروب فراى شرطا للفهم النقدى ، حيث قال إنه من الحتمى على المحلل لكى يفهم العمل الأدبى ، من أن (يعمد إلى تأسيس القوانين العامة للتجربة الأدبية ، وباختصار لابد أن يكتب مستندا على إيمان بأن هناك أبنية كلية قابلة للإدراك والتعريف فى معرفتنا عن الشعر . وهى ليست الشعر نفسه ، ولا ما فيه من تجربة ، ولكنها : الشاعرية) [٢٦] .

فالشاعرية إذاً هى الكليات النظرية عن الأدب ، نابعة من الأدب نفسه ، وهادفة إلى تأسيس مساره . فهى تناول تجريدى للأدب مثلما هى تحليل داخلى له [٢٧] .

من هذا ندرك أن (الشاعرية) تحتوى (الأسلوبية) وتتجاوزها ، فالأسلوبية هى إحدى

---

(٢٤) السابق ٣٥٦ .

(٢٥) را : Todorov : Encyclopedic Dictionary 78 - 79

(٢٦) را : Frye : Anatomy of Cliticism. 14 (New York 1965)

(٢٧) را : Todorov : Introduction to Poetics. 6

مجالات الشاعرية (رقم ٢ أعلاه) . والأسلوبية وجود فقط لأن الأسلوبية تقوم على (توصيف الخصائص القولية فى النص) [٢٨] .وهى تتناول ما هو فى لغة النص فقط . ولا يعنيها ما ينشأ فى نفسية المتلقى من أثر (٢٨م) . وهذا لا يقوم كأساس واف لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها . فالنص الأدبى يحمل أكثر مما هو فى ظاهره . والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها . وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارىء الذى يتولى إتمامها . ومن المهم جدا أخذ هذه القضايا بالاعتبار فى الدراسة الأدبية . وهى قضايا لغة النص ، وقضايا القراءة أو القدرة الأدبية . وهى أمور لا تعالجها الأسلوبية ولكننا نجد مفاتيحها عند (الشاعرية) ومريديها .

ولعل أخطر الجوانب التى تضر بالتناول الأسلوبى الصرف هى اقتصاره على دراسة (الشفرة) دون (السياق) . وهذا يفرض الحاجة إلى (الشاعرية) التى تسعى الى دراسة (الشفرة) لا لذاتها ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم ، وكتبشير باحتمال آت . وهذا هو أسلك السبل لإنشاء نظرية للبيان ، يستند إليها (الذوق الأدبى) لفحص أحكامه .

١ ـ ٣ شاعرية النص :

يعتمد النص الأدبى ـ فى وجوده كنص أدبى ـ على شاعريته . على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى ، ولكن (الشاعرية) هى أبرز سماته وأخطرها . وقد توجد الشاعرية فى نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدبا) ، فهى ليست حكرا على النص الأدبى ، ولكنها تستأثر به ويستأثر بها ، لأنها سبب تلقيه كنص أدبى ، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية . والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية فى داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه ، فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذى يمكنها من إحداث أثر انعكاسى يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم ، من حيث إنها بنية ذات سمة شمولية ، قادرة على

(٢٨) Todorov : Encyclopedic Dictionary 300

التحكم الذاتي بالنفس (٢٩) ، ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لايحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارىء على التلقى .

والنص الأدبى ينشأ حسيا مثل نشوء أى نص لغوى ، وذلك بارتكازه على عنصرى الاختيار والتأليف. وهذه عملية يشرحها ياكوبسون بقوله : (إن اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف ، وأسس من الترادف والتضاد . بينما التأليف ، وهو بناء للتعاقب ، فهو يقوم على التجاور)(٣٠) بين الكلمات . وهذه عملية تحدث فى كل حالة إنشاء لغوى . ولكن حالة الأدب تختلف عن غيرها من حيث إنها كما يقول ياكوبسون (تستل مبدأ التوازن من محاور الاختيار إلى محاور التأليف) . وهذه أولى وظائف (الشاعرية) فى حرف النص عن مساره العادى إلى وظيفته الجمالية ، وهى عملية وصفها ياكوبسون بأنها (انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية)(٣١) . أو كما وصفها الناقد الشكلى أرليخ بأنها (عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادى)(٣١) .

وهذا الانحراف الذى يلغى التركيز على (التجاور) بين عناصر النص (وهى صفة الخطاب العادى) ، ويحل محلها خاصية (التوازن) هى التى تنقل النص من مضمونه المعنوى الى طاقته (الايقاعية) . فالإيقاع يعتمد على توازن العناصر ، وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائى) بين العناصر : الحركة فى مقابل السكون ، والتوتر فى مقابل الاسترخاء ، والارتداد فى مقابل التعاقب . وهذا يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر ، فتتمدد المساحة بين العناصر ، وينشأ بينهما مدى زمنى يجلب معه توترا يحتد حينا ويتراخى حينا ، بصفة متوالية تقيم فى نفس المتلقى إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص ، ويجد القارىء نفسه عندئذٍ منساقا وراء النص وقد استحوذ عليه بإيقاعه ، ويغفل تماما عن

---

(٢٩) هذه هى عناصر (البنيوية) كما حددها بياجيه : الشمولية ، التحكم الذاتى ، والتحول . را : : Piaget Structuralism. 3

(٣٠) را : Jakobson : Closing Statement. 358

(٣١) Hawks : Op. Cit 71

معانيه ودلالاته . ومن الممكن أن يقرأ المرء وسط ذلك كلاما لا معنى له دون أن يشعر ، وذلك لاستحواذ النص عليه .

ولذلك فإن الشعر خاصة يعمد إلى تكثيف اللغة ، من خلال التركيز على توازنها الصوتى والإيقاعى ، وعلى استخدام الصور التى تتكون فى داخل سياق النص ، مما يصرف نظر المتلقى بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات ، ويحوله إلى ما فى لغة النص من خصائص فنية (شكلية) .

ولقد عقد ليفى شتراوس ، مقارنة بين الأسطورة والموسيقى ، أراها تنطبق على (الشاعرية) أيضا مثل انطباقها على الأسطورة ، وبالأخص (شاعرية الشعر) . وفى تلك المقارنة ركز شتراوس على (الصوت) كشفرة ذات قيمة عالية الأثر ، من حيث إمكاناتها الواسعة فى منح نفسها للتفسير ، وفى قدرتها على تحويل التجربة المعاشة إلى حالة وهم توحي أكثر مما تخبر .

والموسيقى تحول الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر تعاقبه ، وإقامة (التكرارية) مكان التعاقب ، وهذا تعليق للزمن ، لأن تكرار الإيقاع هو إعادة للماضى ، فكأننا فى اللازمن . وتفرض الموسيقى نفسها فى أذهان متلقيها ، بتكرار عناصر البناء .

وطبق شتراوس [٣٢] هذا التصور على الأسطورة ، ولكنه تصور هو للشعر أقرب منه للأسطورة ، وما إقامة (التكرارية) مقام (التعاقب) ، إلا صورة لإقامة (التوازن) فى موضع (التجاور) فى النص الأدبى .

والشاعرية بهذا تتولى تمييز النص الأدبى عن (الرسالة) ، وبمجرد أن يولد هذا النص ، محملا بالشاعرية ، يطير معها بعيدا عن المرسل ، ويتم عزل (الرسالة) عن مرسلها ، وتنقطع الرابطة بينهما ، فيتحول القول من عمل ملفوظ إلى عمل مكتوب ، ولا يصبح المرسل قادرا على تدعيم مقولته بحركات منه أو إشارات تكمل نواقصها ، أو تنبه

(٣٢) را : Pettit : Op. Cit. 81

على مواطن التركيز فيها ، وإنما تعتمد على نفسها .وعلى ما حمّله إياها مرسلها من عناصر شاعرية قادرة على إيجاد طاقتها (الإشارية) التى تنفذ إلى ذهن القارىء فتثير فيه أثرها الجمالى .

وتتحول الكلمة عندئذٍ إلى (إشارة) لا لتدل على معنى وإنما لتثير فى الذهن إشارات أخرى ، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها ، وهذا ما سماه القرطاجنى بالتخييل ، وقد نقلنا عنه ذلك من قبل (ص ١٦) ، حيث يركز على ما يحدثه النص من أثر إشارى فى ذهن المتلقى ينتج عنه أن تقوم فى الذهن صور ينفعل لتخيلها ، ويتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعورى ، من جهة الانبساط أو الانقباض ـ على تعبير القرطاجنى ـ وكأنه يقول بمبدأ التوازن القائم على (التعارض الثنائى) فى تأسيس الشاعرية ، وفى إطلاق الكلمة كإشارة حرة من قيد المعنى لتكون (تخييلا) يحدث أثرا انفعاليا يثير فى الذهن صورا لا تؤدى إلى معان موضوعية ، ولكن إلى صور أخرى تنطلق فيها المخيلة حرة كحرية الإشارة . وهكذا فالإشارة تثير إشارة أخرى توازنها أو تعارضها ، كما هو فى علم (السيميولوجى) وهو ما سنعرض له ـ بعد ـ .

والشاعرية بذا هى فنيات التحول الأسلوبى ، وهى (استعارة) النص ؛ كتطور لاستعارة الجملة ، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقى إلى معناه المجازى . وهذه سمة لأى تعبير بيانى . ولذا قال المبرد عن العرب [٣٣] : (والتشبيه أكثر كلامهم) ومثله العسكرى حيث يقول (الاستعارة أبلغ من الحقيقة ـ الصناعتين ٢٧١) .

وكأن صدى هذه الجملة يسرى عبر الزمان والمكان ليبلغ مسامع رولان بارت الذى يردد هذا الصدى بقوله : (الأسلوب ليس أبدا أى شىء سوى الاستعارة) [٣٤] .

وهذه السمات البلاغية التى تتصدر النص ليست حلية يتزين بها النص كى يفتن القارىء ولكنها لب وجوده وسر سحره . والشاعرية ـ كما يقول ياكوبسون : (ليست

(٣٣) الكامل جـ ٨١٨/٣ (تحقيق د . زكى مبارك . القاهرة ١٩٣٦)

(٣٤) ر : Barthes : Writing Degree Zero. 12

إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر) (٣٥) .

ولذا فإن (الشاعرية) انتهاك لقوانين العادة ، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه ، إلى أن تكون هى نفسها عالما آخر ، ربما بديلا عن ذلك العالم . فهى إذاً (سحر البيان) الذى أشار إليه الأثر النبوى الشريف . وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له ، يقلبه إلى (لا واقع) . أو هو (تخييل) على لغة القرطاجنى ، أى تحويل العالم إلى خيال .

٢ ـ مفاتيح النص :

٢ ـ ١ : النص الأدبى وجود عائم . فمبدعه يطلقه فى فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارىء ، ويأخذ فى تقرير حقيقته . والنصوص (شوارد) على تعبير أبي الطيب المتنبى . وكل نص شاردة ينام عنها مبدعها (ويسهر الخلق جراها ويختصم) .

ولقد رأينا من قبل عناصر الرسالة الستة التى تحوى كل (فعالية) لغوية ، ورأينا أن (الشاعرية) هى انحراف فى حركة هذه العناصر ، وهذه هى وسيلة تكوّن النص . ولكن ما هى وسيلة (أو وسائل) تلقيه ؟ كيف نستقبل النص الشارد ونختصم حوله ؟

لقد مر على الأدب زمن طال أمده ، كان القراء يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مرسل . ويركزون فيها على (المرسل) فيدرسون سيرته وسيرة عصره ، ويحللون نفسيته ويبحثون عن عقده ، حتى ليجعلون (النص) وثيقة تاريخية تدل على زمنها ، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها . ولذلك فإنهم يهتمون بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنص ، ويجعلون (نية الكاتب) أساسا لتفسير النصوص ، حتى إن هيرتش ـ وهو أحد النقاد

(٣٥) Jakobson : Op. Cit 377.

المعاصرين البارزين - جعل معرفة (نية المؤلف) شرطا للتفسير وقال عن ذلك : إنه (لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا وجود نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير[٣٦]) . وهذا يجعل الكاتب فوق النص وفوق القارىء . ويفرض للكاتب مكانة المعلم المتسلط على حركة اللغة والذهن . وتسببت هذه النظرة فى طمس معالم (الشاعرية) بعد إهمالها لصالح (نية المؤلف) ولصالح سيرته ونفسيتة حتى صارت دراسة الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الإنسانية ما عدا اللغة . ولعل هذا هو ما حدا بدوبروفسكى (الناقد الشكلى) لأن يقول : (إن تاريخ الأدب يعنى مؤلفين بلا أعمال[٣٧]) .

وطغيان هذا الاتجاه وتحكمه فى مسيرة النقد الأدبى زمنا ، أحدث ردة فعل واسعة ضده ، فى محاولة لإعادة قيمة النص الأدبى وتأسيسها على أصول فنية صحيحة . ولكن فى سبيل الوصول إلى ذلك حدث بعض التطرف الذى هو أمر طبيعى فى مثل هذه الأحوال . فجاءت مدرسة (النقد الحديث) لتنظر إلى النص على أنه (عمل مغلق) وعزلته عن مؤلفه وعن عصره . وجعلت (العمل) وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التى لا تشترك فيها مع أى عمل آخر ، حتى وإن كان من نفس المؤلف . وعلى الرغم من إيجابيات هذا الاتجاه التى حققت للنص بعض قيمه الفنية ، إلا أنها تضمنت سلبيات خطيرة تسببت فى القضاء عليها كنهج نقدى محكم البنية وذلك أنها أغفلت (السياق) و (الشفرة) اللذين هما مفهومان أساسيان فى تأسيس التجربة الفنية وتحديد هويتها ، ومعهما نظرية (الأجناس الأدبية) التى بها يتقرر مصير الجملة اللغوية . وهذه كلها مفهومات لا يمكن استكشافها من خلال مناهج مدرسة (النقد الحديث) لأنها تقوم على أن النص (عمل مستقل) . وكانت لا تسميه (نصا) وإنما تصر على تسميته (بالعمل) حرصا على استقلاليته ووحدته .

---

(٣٦) را : Scholes : Semiotics and Interpratation. 8

(٣٧) Hawks : Op. Cit 154.

وهذا فتح على هذه المدرسة بابا واسعا للنقد جاء من وجهة (السياق) خاصة ، حيث أكد الدارسون أن الجهل بالسياق الأدبي الخاص بالنص يسبب أخطاء فادحة في التفسير[٣٨] . كما أن عزل النص عما سواه من النصوص يحول دون تأسيس نظرية (شاعرية) له تدخله مع ما يماثله من نصوص ، وتوجه (شفرته) نحو (سياقها) الفني الذي يحول النص من عمل مغلق الى حركة دائمة التوثب :

ولقد أشرنا من قبل الى أهمية (السياق) في استقبال النصوص ، وأشرنا إلى أن معرفة السياق شرط للقراءة الصحيحة . والواقع الأدبي يدل على ذلك ويؤكده ، وإن إجادة تفسير (قصيدة جاهلية) تعتمد على معرفة القارىء لسياق الشعر الجاهلي ، ولذلك نرى كثيرا من طلاب المدارس ينفرون من هذا الشعر ويتهمونه بالتعقيد . وما ذاك إلا لجهلهم بسياقه ، ذلك الجهل الذي قام عازلا بينهم وبين ذلك الشعر ، حتى صار وصف طرفة بن العبد للناقة ضربا من المعميات عند هؤلاء الطلاب . ولكن هذا عند أديب كأبي تراب الظاهري[٣٩] شعر من أسلس الشعر وأعذبه .

ونحن لو قرأنا قول لبيد بن ربيعة :

بلينا كما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الديار بعدنا والمصانع

وعزلناه عن سياقه لكنا فسرنا كلمة المصانع على أنها تعني المؤسسات الصناعية ، ولكن سياق البيت يعني أنها (المنازل) وهو ما كانت هذه الكلمة تدل عليه في عصر لبيد . فمعرفة السياق إذاً شرط في تلقي النص تلقيا صحيحا ، ولا يمكن تناول النص على

---

(٣٨) السابق ١٥ .

(٣٩) أبوتراب الظاهري : هذا هو اسمه العلمي وهو ابن الشيخ عبد الحق الهاشمي . ولد سنة ١٣٤٦هـ ودرس على يدي والده بالحرم المكي وفي دار العلوم في دلهي حيث حصل على إجازتها التي تعادل اليوم شهادة الماجستير وذلك عام ١٣٦٦هـ وهو تراثي ضليع في علوم اللغة والشريعة ، له عدد من المؤلفات الفريدة في مادتها حسب مقاييس زمانها منها (شواهد القرآن) وأوهام الكتاب . ويكاد يكون ظاهرة ثقافية نادرة الوجود في هذا العصر . وهو إلى شيوخ اللغة في صدر العصر العباسي أقرب منه إلى أهل زماننا .

أنه (عمل مغلق) . وسنزيد هذه القضية إيضاحا فيما يلحق من حديث فى هذا الفصل لأهميتها .

ولكن حسنة مدرسة (النقد الحديث) الكبرى هى فى التركيز على (الرسالة) . وجاءت مدارس نقدية أخرى لتدعم هذا الاتجاه ، وكان أولها فى النقد الغربى هو المدرسة الشكلية التى جعلت (الرسالة) هى وجهة الدرس الأدبى . ولكنها تجنبت مزالق مدرسة (النقد الحديث) فلم تعزل الرسالة ولم تنظر إليها على أنها (عمل مغلق) وانما جمعت بين (الرسالة) و (الشفرة) وصارت تسعى الى استنباط شاعرية النص من خلال دراسة خصائصه الفنية (الشكلية : اللغوية) وصارت (الأدبية) عندهم تنطلق من دراسة النص الواحد من أجل الخروج (بمبدأ شاعرى يمكن تطبيقه على نصوص أخرى من جنس ذلك النص المدروس[٤٠]) .

وهذا مفهوم نقدى صار له أثر بالغ فى الدراسات الأدبية الغربية فى هذا القرن منذ أن ترحل به ياكوبسون عبر أوروبا وأمريكا فانبثقت عنه اتجاهات عظيمة كالبنيوية ، والسيميولوجية والتشريحية . وكلها تنطلق من (الألسنية) كأساس نقدى واضح الهوية . وسنتناول هذه الاتجاهات باختصار شديد لنأخذ منها منهجنا فى النقد ـ إن شاء الله .

٢ ـ ٢ : البنيوية :

البنيوية مد مباشر من الألسنية (علم اللغة : Linguistics) ويقف السويسرى دى سوسير على صدارة هذا التوجه النقدى ، وذلك منذ أن أخذ بتعريف اللغة على أنها نظام من الإشارات (Signs) . وهذه الإشارات هى أصوات تصدر من الإنسان ، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها . وهذا جعل سوسير يركز على البحث فى طبيعة (الإشارة) من حيث هويتها ومن حيث وظيفتها . وقام جدله فى

(٤٠) را : Scholes : Semiotics. 11

ذلك على أن الإشارة ذات طبيعة (إعتباطية) وعلى أنها تعتمد على التواطؤ العرفى ، ولهذا فإن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية ، وإنما يتم ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات . فكلمة (ضلالة) صارت ذات معنى ليس لشىء فى ذاتها ولكن لوجود (الهداية) فبضدها تتبين الأشياء . ولولا (السواد) لما عرفنا (البياض) .

وكذلك من حيث تميز الصوت (فالضلال) تتميز فيها الضاد وتصبح أساسية فى دلالتها لوجود مخالفتها (الظلال) فالكلمة والصوت يدلان إذا تميزا واختلفا عن سواهما . وهذا ما جعل سوسير ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات) . وقاد هذا إلى التصور النظرى الذى انطلقت منه البنيوية ، بين (اللغة) كنظام من الاختلافات ، وبين الحدث الخطابى الذى يتمخض عنه ذلك النظام ، ونكون عندئذ بين مفهومين ثنائيين هما (اللغة / الخطاب) فاللغة هى المخزون الذهنى الذى تمتلكه الجماعة ، بينما (الخطاب) هو ما يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليعبر به عن فكرته أو رسالته حسب عناصر الرسالة التى رأينا أعلاه . وهذان المصطلحان عند سوسير هما (Langue/Parole) . وامتدت هذه الثنائية لتشمل دراسة اللغة كنظام فى عصر محدد ، وهو ما سماه سوسير (Synchronic) أى (آنية) كأن ندرس ونميز لغة العصر الجاهلى مثلا ، ولتشمل دراسة اللغة من حيث ترابط العناصر بين فترات تاريخية مختلفة ، وسمى هذه (Diachronic) أى تعاقبية أو تاريخية أى دراسة اللغة حسب تمددها التاريخى . وهذه تقاطعات شمولية يقابلها تقاطعات فى داخل النظام اللغوى ، ذات تحرك ثنائى أيضا تتحكم فى تكون الخطاب وهما محورا (الاختيار والتأليف) Paradigmatic/Syntagmatic وبعد ذلك يتوجه فكر سوسير نحو قطبى الإشارة اللذين سماهما بالمملكتين العائمتين وهما قطب (الدال) وقطب (المدلول) Signifier/Signified.

وهذه هى المنطلقات الأساسية التى أفرزت كل المدارس النقدية المعتمدة على (الألسنية) ، ذكرتها باختصار لأن التفصيل فيها ليس مجاله هذا الكتاب . وقصارى

غرضى هنا هو استخراج منهج لى لدراسة شاعرى الخاص[٤١] .

وتنبثق البنيوية من خلال هذه الأفكار اللسانية لتتصدر دراسة الأدب فى فرنسا وأمريكا (وكذلك الأنثروبولوجيا حيث درس ليفى شتراوس الأساطير بناء على مفهومات البنيوية ـ وكذلك علم النفس على يدى بياجيه) . وتربط البنيوية النص فى رباط ممتد من العلاقات المتداخلة حتى لكأنها تطبيق لمقولة مالارميه إن (الكتاب امتداد كامل للحرف)[٤٢] . ولعل هذا التداخل المعقد هو ما جعل تعريف (البنيوية) أمرا صعب التحديد حتى بدت وكأنها تصور ذهنى يستحيل تبيانه . ولكن (بياجيه) يطرح لها تعريفا يكاد يشفى غليل كل متطلع إلى تعريف محدد . وذلك حين قال إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتقمص أساسيات ثلاث هى :[٤٣]

١ ـ الشمولية .

٢ ـ التحول .

٣ ـ التحكم الذاتى

---

(٤١) يستطيع الراغب فى استقصاء ذلك العودة إلى الكتب التالية :

1 — Saussure : Course in General Liguisitics.

2 — Scholes : Semiotics / Structuralism.

3 — Barthes : Elements of Semiology.

4 — Hawks : Structuralism.

5 — Piaget : Structuralism.

6 — Todorov : Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language.

وفى العربية : ١ ـ موفان : مفاتيح الألسنية .

٢ ـ عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب .

٣ ـ صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى .

ومن الممكن مراجعة قائمة (المراجع) حيث مراجع أخرى غير هذه ، مع تفصيل عن هذه وسواها فيما يخص ببليوجرافيتها . وسنحدد المصادر بتفصيل فيما يلى من حديث .

(٤٢) **Todorov : Intruduction to Poetics. 11**

(٤٣) **Piaget : Structuralism. 5**

فالشمولية تعنى التماسك الداخلى للوحدة ، بحيث تصبح كاملة فى ذاتها ، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة ، وإنما هى خلية تنبض بقوانينها الخاصة التى تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية . وهذه المكونات تجتمع لتعطى فى مجموعها خصائص أكثر وأسمل من مجموع ما هو فى كل واحدة منها على حده . ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلى للجمع ، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا فى داخل هذه الوحدة . وإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية . ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هى دائمة (التحول) وتظل تولّد من داخلها بنى دائمة التوثب . والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التى تبدو جديدة ، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوى للجمل . وهذا (التحول) يحدث نتيجة (لتحكم ذاتى) من داخل البنية . فهى لا تحتاج إلى سلطان خارجى لتحريكها . والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أى وجود عينى خارج عنها لكى يقرر مصداقيتها . وإنما هى تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوى . ففى قوله تعالى : (طلعها كأنه رؤوس الشياطين ـ الصافات ٦٥) نحن لسنا بحاجة إلى الوجود العينى للشياطين كى تنفعل بهذه الآية . فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها فى نفس المتلقى عن طريق طاقتها (التخييلية) الذى هو (التحكم الذاتى) فى لغة بياجيه ، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شىء خارج عنها . وهذه النظرة التكاملية فى تصور الوحدة (تخدم فى تقديم العمل الأدبى لا على أنه ناقلة للمعنى ، ولكن على أنه قيمة جوهرية ذاتية التولد وذاتية التحول ، وبشكل مطلق على أنه كل ذاتى الاعتبار ولا حاجة له إلى ما هو خارج حدوده ليقرر طبيعته . وهذه هى البنية فى مصطلحات بياجيه)[٤٤] .

والسمات الثلاث التى تؤسس الوحدة فتجعلها شاملة متحولة ومتحكمة فى ذاتها هى هوية (البنية) التى تجعلها متميزة مثل الإشارة ، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما سواها .

---

(٤٤) Hawks : Op. Cit 86.

وهذا الاختلاف هو الذى يقرر تميزها ، مما يقرب الشبه بينها وبين الصوتيم (فونيم)(٤٥) . ويؤسس قاعدة (الاختلاف) بين الوحدات كمنطلق لإقامة علاقة بين هذه الوحدات التى تبنى (النص الأدبى) .

ولمفهوم (الصوتيم) تأثير بالغ على تصورات الفكر البنيوى منذ أن تحمس له ليفى شتراوس فيما سماه (بالثورة الصوتية) وجعله أساسا فى دراسته للأساطير . وتبناه أيضا الناقد الشكلى (بروب) فى دراسته للحكايات الفولكلورية(٤٦) . مما جعله (قاعدة) ينطلق منها النقاد فى دراستهم .

والصوتيم : هو أصغر وحدة صوتية إذا تغيرت تغيرت معها الكلمة التى تضمنتها . ويحدد دوكروت(٤٧) الصوتيم بثلاثة حدود هى :

١ ـ أنه ذو وظيفة متميزة ٢ ـ لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه تعطى وظائف متميزة ٣ ـ تعريفه لا يكون إلا بخصائصه التى تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة . فحرف الضاد وحرف الظاء هما صوتيان لأننا لو أقمنا واحدا منهما مقام الآخر لتغيرت الكلمة (قارن : ضلال وظلال) كما أن كل واحد منهما لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه . ويتميز كل واحد منهما باختلافه عن الآخر وعما سواه من صوتيات فى الأبجدية .

وفى اللغة العربية خمسة وثلاثون صوتيا منها تسعة وعشرون ساكنة هى ما نعرفه بحروف الأبجدية ، ومعها ست حركات هى الصوتيات المتحركة فهذه خمسة وثلاثون (وللتفصيل انظر : العانى : التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ٤٩) .

---

(٤٥) يستخدم الدكتور عبد الرحمن أيوب مصطلح (صوتيم) كتعريب للمصطلح الصوتى (فونيم) وكذا يستخدم صرفيم فى مقابل (مورفيم) ولقد جاريته فى ذلك آخذا بهذا التعريب الموفق ، ولا أعلم إن كان الدكتور أيوب سباقا فى ذلك أم مسبوقا . ولكن هذا الصنيع عمل يدعونا لمجاراته فيه .. انظر : عبدالرحمن أيوب : البناء الصرفى للأسماء والأفعال فى العربية : دراسة وصفية وتاريخية ـ المجلة العربية للعلوم الإنسانية / جامعة الكويت المجلد الثانى ، العدد السابع . صيف ١٩٨٢م ص ص ٦٧ ـ ٨٨ .

(٤٦) **Hawkes : Op. Cit. 34,86**

(٤٧) را : **Todorov : Encyclopedic Dicitionary 171**

وهذا المفهوم وجه التفكير نحو ما للوحدات من (وظائف) بدلا مما فيها من (مضمون)[٤٨] . كما أنه وجه التفكير نحو البحث عن (الوحدات) الأساسية التى تمثل فى اللغة وفى الحياة دورا مشابها لدور (الصوتيم) فى أنها ذات تميز يجعلها تختلف عن كل ما سواها ، وفى أن أى تغيير يطرأ عليها يجر معه تغيرا شاملا للوحدة . وتتميز (الوحدة) فى طاقتها الذاتية وقدرتها على التوليد ، بناء على علاقاتها مع سواها من الوحدات فى سياقها الخاص ثم فى سياق الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه . وعلى ذلك درس ليفى شتراوس الأساطير وبروب الحكايات وميزا ـ من بين الآلاف منهن ـ عددا محددا يمثل صوتيات أساسية وما عداها تنويعات لها[٤٩] مثلما أن صوتيم (ب) يتنوع إلى أصوات (ألوفونات) متعددة مثل با/بو/بى/أب/ وغيرها . وقد نستطيع تطبيق هذا المفهوم على بعض فنيات الشعر الجاهلى كالمقدمة الطللية التى شاع استخدامها بين شعراء ذلك العصر مع تشابه شديد فيما بينهم فى الموصوفات وبلاغيات الوصف ، وبالبحث الدقيق سنجد حتما بعض (جمل) لشاعر أو شعراء تكون أسسا كالصوتيم وما بقى تنويعات لها ، تماما كما فعل شتراوس وبروب مع الأساطير والحكايات . وهذه هى إحدى السبل لدراسة سياق المقدمة الجاهلية دراسة بنيوية .

وفى منهج شتراوس تقوم (العلاقة) بين الوحدات بدور أساسى هو (وظيفة) هذه الوحدات . والوظيفة هى ذات الأهمية ، التى هى تجاوز للمضمون الخاص . وهذا امتداد لمبدأ العلاقات الثنائية كما رأينا من سوسير .

ولمفهوم (العلاقة) أهمية فى المدرسة البنيوية تضاهى أهمية مفهوم (الصوتيم) . والعلاقة والصوتيم معا يشتركان فى رسم معالم هذا الاتجاه ويتأسسان معا من مبدأ (الاختلاف) الذى يميز الوحدة ويوجد (وظيفتها)

(٤٨) Hawkes : op . cit 89

(٤٩) استنبط بروب إحدى وثلاثين وظيفة وتتحرك هذه الوظائف ضمن سبع فعاليات . وهذه صورة لفنيات الحكايات التى قام بدراستها . أما ليفى شتراوس فأخذ بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناء عليها ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة . انظر عن هاتين التجربتين : المرجع السابق .

والعلاقات دائما ثنائية وقد أشرنا من قبل إلى الأقطاب الثنائية للعلاقات مثل (اللغة / الخطاب) (آنى / تاريخى) (الاختيار / التأليف) (الدال / المدلول) . وهى كلها علاقات تتحكم فى تحولات ألجمل وفى بنائها . كما أنها مهمة لتحليل الجمل ودراستها . وسنتناول هنا علاقات الاختيار والتأليف (وسندرس الدال والمدلول فى مبحث السيميولوجية) .

وإذا كان مفهوم الصوتيم يعيننا على تبين الأساسيات ذات الشمول والتحول والتحكم الذاتى ، ويساعدنا على عزل الفرعيات التى هى تنوعات ظاهرية السمات ، فإن هذا يرسى البحث على أصول ثابتة الجذور ، وتكون العينات فى هذه الحالة تمثل (وحدات) صحيحة الهوية وذات وظائف لها طاقة توليدية . وهذا يشمل الجمل مثلما يشمل الكلمات ولا أعنى الجمل هنا حسب المفهوم النحوى ولكننى أسعى إلى تبين (الوحدات الفنية التامة) التى هى (البنية) بصفاتها المعروضة آنفا من بياجيه .

وبذا يكون مفهوم الاختلاف والتميز أساسيا لتحديد الوحدة وتعريفها حتى لكأنها الصوتيم وهذا هو ميلادها . ولكن الميلاد وجود فقط ، ولكى يتحول إلى (حياة) لابد أن يوجد لنفسه (وظيفة) . وليس للوحدة من وظيفة إلا من خلال ما تبنيه لنفسها من (علاقات) مع الوحدات الأخرى . ومن هنا تأتى أهمية مفهوم العلاقة فى التحليل البنيوى .

ويلعب ليفى شتراوس دورا مهما هنا أيضا حيث يتمدد مبدأ (الصوتيم) عنده إلى مبدأ (العلاقة) ، ومثلما استفاد من الألسنية وعلم الأصوات فإنه يستفيد من علم الفيزياء الحديث ، حيث يأخذ بمبدأ آينشتاين فى (النسبية) ويترجمه إلى مصطلح إنسانى يقوم على أن قيمة الشىء ليست فى جوهره[٥٠] ولكنها فى وظيفته أى فى تفسيرنا له وفى نظرتنا إليه . وفى قضيتنا تكون قيمة الصوت أو الكلمة أو الوحدة ليست فى ذات أى

---

(٥٠) را : **Scholes : Structuralim. 194.**

واحدة منها ولكن فيا تؤديه من وظيفة تنشئها العلاقة فيا بينها وبين سواها من الأصوات والكلمات أو من علاقتها مع محيطها . والقارىء هو ركيزة هذا المحيط .

وعلى هذا يكون لدينا نوعان من العلاقات : علاقات داخل الوحدة ، وعلاقات خارجها .

فالتى من الداخل هى علاقات التأليف وعلاقات الاختيار ـ كما نقلنا عن سوسير ص ٣٠ ـ .

وعلاقات التأليف تتحرك (أفقيا) وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة . وهذا بحكم الصلة بين هذه الوحدات حيث تكون صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن . فكلمة (جاء) على صلة تآلف تبادلية مع (الرجل) مما يمكننا من التأليف بينهما فنقول : جاء الرجل . لكن كلمة (جاء) تتنافر مع فعل آخر مثل (غاب) ولا نستطيع أن نؤلف بينهما فنقول : جاء غاب . ولذا فإن الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقتها بمجاوراتها مما سبق عليها ومما لحقها من كلمات . وهذه علاقة تتكون بشكل تدريجى مع كل كلمة تبرز فى الجملة لتكون أخيرا مجموعة علاقات تجاورية هى وظيفة الوحدة .

وطبيعة هذه العلاقة تقوم على (المغايرة) فكل كلمة فى الوحدة هى (مغايرة) للأخرى وتختلف عنها فى كل خصائصها ولا يجمع بينهما إلا قابليتهما للتجاور . وهذه علاقات (حضور)(٥١) لأنها تقوم على شىء حادث فى وسط الجملة .

أما (الاختيار) فهى علاقات (غياب) وهى ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على إمكان الاستبدال على محور (عمودى) . فكل كلمة فى أية جملة هى (اختيار) حدث من سلسله عمودية من الكلمات التى يصح أن تحل محلها إما لتشابه صوتى بينهما ويتنوع ذلك الى أنواع ذكرها البنيويون المحدثون وسبقهم إليها الشيخ الرئيس ابن سينا حيث

---

(٥١) Barthes : Elements of Semiology 58.

سماها (المشاكلة)[٥٢] وقسمها الى أقسام هى : ١ ـ مشاكلة تامة متفقة مثل العين والعين (مع اختلاف المعنى) ٢ ـ مشاكلة تامة مخالفة مثل الشمل والشمال ٣ ـ مشاكلة ناقصة مثل الفاره والهارف أو العظيم والعليم أو الصابح والسابح أو السهاد والسها .

وهذا هو التشابه الصوتى وسماه ابن سينا (التشاكل فى اللفظ) وقد يكون التشابه فى المعنى دون الصوت وإذا استعنا بابن سينا أيضا وجدناه يسمى ذلك (تشاكل اللفظ بحسب المعنى) ويمثل له : بالكوكب والنجم أو السهم والقوس .

(ولكن ابن سينا حينما ذكر هذا كان يتحدث عنه فى حالة الحضور وهذا يشبه علاقات التأليف كما شرحنا هنا . بينما غرضنا فى هذه الفقرة يتجه نحو علاقات الغياب (الاختيار) وموحياتها وهو شيء لم يصل إليه ابن سينا ، ولكننا استعنا بأمثلته لاستجابتها لدواعى موضوعنا استئناسا منا بالتراث وتلمسا لكوامن جذوره مما يمكن تفسيره على المفهومات ا بديثة)

وتكون العلاقة أيضا (ضدية) من حيث مخالفة الكلمة لكلمات أخر يصح ورودها فى مكانها ، مثل البياض والسواد أو الجنة والنار .

وإضافة إلى علاقات التشابه الصوتى أو المعنوى بين كلمتين ، هناك أيضا علاقات التشابه النحوى مما يقع حالا أو مفعولا مطلقا ، يدخل كله مع الكلمة المختارة فى علاقات غياب إيحائية تحدد وظيفة هذه الكلمة من خلال معرفتنا لبدائلها ، وهى مايعيننا على معرفة سبب اخنيارها . وسبب الاختيار هو الوظيفة الفعلية للكلمة .

وهذه علاقات مخزونة فى ذاكرة اللغة ، وتتداخل مع الكلمة فى حالة الإبداع وفى حالة التلقى . وتختلف الكلمات فى طاقتها المخزونة فى ذاكرة الجماعة . وقد يلجأ المبدع أحيانا إلى هذا المخزون ليستثمره فى إغناء النص وشحنه بدفق إيحائى عميق مثل استخدام صلاح عبدالصبور عنوانا رائعا لإحدى مسرحياته الشعرية هو (ليلى والمجنون) اعتمادا

---

(٥٢) ابن سينا الشعر ٢٧ (كتاب الشفاء ـ المنطق ٩ ـ الشعر ـ تحقيق د . عبد الرحمن بدوى . الدار المصرية للتأليف والترجمة . القاهرة ١٣٨٦هـ (١٩٦٦م)) .

على ماتحمله هذه الجملة من علاقات اختيار غنية تجلب معها رصيدا شعريا ثرا فى ذاكرة كل شرقى .

وهذه علاقات لاتقتصر على موحيات التلقى ، ولكنها مهمة للتحليل البنيوى الذى يتطلب فحصا لعلاقات الاختيار وما فى جوفها من (معارض وظيفى) وفحصا لعلاقات التأليف وما فيها من إمكانات التجاور . وهذا مكسب نقدى استمدته البنيوية من (الألسنية) أخذا بمفهوم (التعارض الثنائى ـ Binary opposition)[٥٣]. الذى يرتكز على خصائص الاختلاف بين العناصر فيميز فيما بينها ويؤسس وظيفتها الفنية فى حركة ثنائية تتحكم فى حركة النص حسب تقاطعات العلاقات فيه .

ومن أجل النفاذ إلى باطن النص لسبر حركة العلاقات فيه اقترح رولان بارت فكرة (الفحص الاستبدالى ـ Commutation test)[٥٤] وهو أن نقوم بتغيير الدال (الكلمة) بإحلال بدائل عنه من سلسلة الاختيار ، لنرى أثر ذلك على توجه الجملة ، من حيث دلالتها أو من حيث إيقاعها . وقد نفعل ذلك بحركة عكسية بأن نبدأ من (الأثر) المحدث فنغيره لنفحص مدى تجاوب الكلمات مع الأثر البديل . فإذا ماقلّت إمكانات التغيير أو تمنعت فإننا عندئذ نكون أمام تجربة (شاعرية) وهى تمثل (أصغر درجة من إمكانات الاستجابة للاستبدال)[٥٥] وهى التلاحم التام بين (الصوت / والأثر) بحيث يكون تبديل أحدهما تبديلا للآخر .

وحركة الاستبدال تمس البنية كلها فتغيير إحدى الكلمات ينجم عنه تغيير وظائف الأخريات فى نفس البنية فقولنا : (ضرب صالح محمدا) ثم نقف عند ذلك حيث تتحدد وظائف هذه العناصر الثلاثة فإذا ماغيرنا كلمة (محمد) ووضعنا بدلاً منها كلمة (مثلا) وقلنا : (ضرب صالح مثلا) فإن كلمة ضرب يتغير معناها تبعا لذلك ، كما أن

---

(٥٣) Culler : Structuralist Poetics 14.

(٥٤) Barthes : Elements of Semiology 65.

(٥٥) السابق 70

الحدث الصادر من صالح يتحول من حركة يدوية إلى فعل لسانى. أما لو مددنا الجملة وقلنا : (ضرب صالح محمدا فى أهم مشروعاته) . لنال الجملة تغيير كامل فى كل عناصرها . ولذا فإن الكلمة فى البنية (لا تكتسب قيمتها إلا من بروزها كمعارض لكل ماهو سابق لها أو لاحق بها - أو لمعارضتها لها معا - كما يقول سوسير)[٥٦] . وهذا يلغى الوجود الجوهرى للكلمة ، ويؤسس العلاقة كقيمة أولى لنشوء وظيفة لها . وكما رأينا حدوث التحول للكلمة فى تغيير نمط التأليف ، فإننا نلمس هذا فى محور الاختيار لأن أية كلمة مختارة تستمد وظيفتها (أيضا) من رصيدها العمودى ، ولو حدث تغيير لهذا الرصيد لتغيرت وظيفة الكلمة مع هذا التغير . فكلمة (بدر) مثلا تستمد دلالتها من وجود كلمات مثل قمر / هلال / محاق .. إلخ . ولو فقدت هذه الكلمة بعضا من عمودياتها (كهلال) مثلا لتغير مدلولها ليعم أكثر من ذى قبل ، لأن وجود كلمة (هلال) خصصت مفهوم (بدر) وبزوالها يزول هذا التخصيص .

هذه علاقات داخلية تتحرك فى باطن البنية ، وتليها علاقات تتشابك فيها البنى مع بعضها البعض قسمها بارت إلى ثلاثة أنواع هى :[٥٧]

١ - علاقة تضامنية ، وذلك عندما تتضمن الجملة أختها وتعتمد كل واحدة منها على الأخرى كقول الشابى :

ومن يتهيب صعود الجبال
يعش أبد الدهر بين الحفر

إذ لا يمكن لإحداهما الاستغناء عن الأخرى

٢ - علاقة التضمين البسيط ، عندما تكون واحدة منها فقط متضمنة للأخرى (والثانية حرة) مثل قول امرىء القيس :

قفا نبك : من ذكرى حبيب ومنزل

---

(٥٦) Pettit : Op. Cit 9

(٥٧) Barthes : Elements of Semiology 69 - 70.

حيث تستطيع جملة (قفا نبك) الاستقلال بنفسها لكن قوله : (من ذكرى حبيب ومنزل) تعتمد على سابقتها .

٣ ـ علاقة تأليف ، وذلك عندما لا تتضمن الجمل لبعضها البعض وإنما يربطها رابط التأليف الحر .

ومحور الاختيار بين (علاقات الجمل) هو أوسع أنواع الحريات ، حيث يجد المنشىء مجالا مفتوحا أمامه لتأليف مقولته من جمل يجد نفسه حرا فى ربطها مع بعضها حسب مزاج تجربته ، ولكن هذه الحرية ـ كما يقول بارت ـ تتناقص بالتدريج حيث يكون الاختيار فى الكلمات محكوما بقواعد النظم (Syntax) وبقواعد الإجبار التى تفرضها علاقات التأليف ، لأن الكلمات السابقة تفرض ظروفها على اللاحقة ، فتقرر مايناسبها وتبعد مايتنافر معها . وأقل من هذه الحرية وأضيق منها مجالا هو اختيار صوتيات الكلمة وذلك لوجود قوانين صارمة تحكم عمليات اختراع الكلمات ولا يكفى تجميع عدد من الصوتيات لإعطاء كلمة دالة ـ وهذا لا يحدث إلا فى حدود ضيقة جدا . وتنعدم الحرية تماما فى اختيار الصوتيم . وليس للصوتيم عمود (اختيار) لأن لكل لغة صوتياتها الثابتة التى لا تقبل التغيير .

ooo

من هذا العرض نرى أهمية فكرة (الفونيم) وفكرة (العلاقات) فى التحليل البنيوى . وهو تحليل لا يتوقف عند حد الوصف والرصد الإحصائى لخصائص النص اللغوى وإنما هو تحليل نقدى يتحرك على أربعة منطلقات يشرحها (ليتش) كالتالى(٥٨) :

١ ـ تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة .

٢ ـ تعالج العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنها وحدات مستقلة .

٣ ـ تركز البنيوية دائما على الأنظمة .

---

(٥٨) Leitch : Op. Cit. 17

٤ ـ تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد .

وهذه المنطلقات الأربعة التى يخصها ليتش بالتركيز ، تعين على تقبل البنيوية كنهج نقدى ذى فعالية بناءة فى ابتكار (نظرية شاعرية) ، تساعد على تذوق النص الأدبى تذوقا مبنيا على تصور نظرى نقدى يدعم أحكام القارىء ذى الذوق المدرب . وهذه لعمرى غاية الهدف للدرس الأدبى .

وأهم ما فعلته البنيوية هو الانطلاق من مبدأ العلاقة فيما بين الأشياء ، وهو مبدأ مكنها من الرؤية المفتوحة على وظائف الظاهرات ، وفتح لها أبواباً أشرعت بين يديها لخدمة علوم العصر الحديث كعلم النفس والرياضيات مع بياجيه ، والانثروبولوجيا والأساطير مع ليفى شتراوس ، وأخذ بارت بمفاهيمها لتحليل مسالك المجتمع فى الملابس والطعام فى كتابه عن (عناصر السيميولوجيا) إضافة إلى تجلياتها فى الأدب وفنونه . وبذلك تبرز كأكبر تحول أدبى فى هذا القرن مس كل وجوه الفكر الإنسانى ، وربط الإنسانيات بمناهج العلوم التجريبية ، مما جعل ليفى شتراوس يقول كلمته المشهورة : (روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذى لن يتاح لها دخوله أبدا ، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين ، والفاتح لهذا المنفذ هو الألسنية)[٥٩] .

وليست البنيوية إلا صورة هذا الحدث العلمى الفريد ، ومع البنيوية تقف السيميولوجية كوجه آخر لنفس العملة اللسانية ، وهو ما سنعرض له فى المبحث التالى :

٢ ـ ٣ السيميولوجية :

لا أدرى عما إذا كنت قد جانبت الصواب بجعلى هذا المبحث تاليا للبنيوية ، وقد كان من حقه أن يسبقها . فالسيميولوجية مظلة ضافية تحتوى (فيما تحتويه) البنيوية ومن

(٥٩) نقلا عن : Pettit : Op. Cit 64

فوقها الألسنية . ولكننى أقدمت على صنيعى هذا متكئاً على ما يخامر هذا العلم من ضبابية بسبب اتساعه وشموله الذى جعله يتداخل مع علوم كثيرة فيما يحسب أنه يشملها . فإذا ما طلبناه كعلم وجدناه يحوى الألسنية ويتبناها ، ولكننا إذا ما استعنا به كمنهج نقدى وجدناه ينحسر على نفسه شيئا فشيئا ليكون أخيرا واحدا من مناهج الأدب التى ترتكز على الألسنية ، وكأنه هنا لا يحتويها ولكنها تحتويه . وهذه جدلية إيجابية بين العلمين تؤدى إلى تأكيد كل واحد منهما وغرسه فى الآخر وليس إلى إلغائه أو نفيه بعيدا . وهذا هو سبب تأخيرى لهذا المبحث إلى هذا الوقت ، لأننى أتناول هذه القضايا لما فيها من مناهج تعين على سبر النص الأدبى وكشف بواطنه .

والسيميولوجية فى هذا الشأن هى ند نقدى يعضد البنيوية ويتضافر معها فى مسعى استكشاف النص ودراسته على منطلقات (الألسنية) ومبادئها .

ولقد استعرت له اسمه الغربى ، مخالفا بذلك ما حاوله بعض الدارسين من العرب فى تعريبه إلى مصطلحات مثل (علم العلامات) كما سماه الدكتور عبدالسلام المسدّي فى كتابه (الأسلوبية والأسلوب ١٧٨) وهو تعريب سليم ولا اعتراض عليه ، لولا أننى وجدت مشكلة فى النسبة إليه حيث استعصى علىّ أن أقول مثلا : تحليلا علاماتيا بدلا من تحليل سيميولوجى ، ووجدت الإفراد غامض الدلالة فيما لو قلت (تحليلا علاميا) كما يفعل المسدّي فى كتابه (ولعل ذلك يشيع يوما فيسهل لى قياده بعد أن نشز) وتردد عند بعض الدارسين مصطلح (سيمياء) كما نجد عند الدكتور نصرت عبد الرحمن فى كتابه (النقد الحديث) وجاراه الدكتور سعد مصلوح فى كتابه (الأسلوب ـ ١٣) ، ولكننى أجد فى هذه الكلمة نفس ما يجده الدكتور صلاح فضل فيها من خشية (أن يفهم القارىء العربى من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيميا وهى العلم الذى اقترن فى مراتب المعارف العربية بالسحر والكيميا ـ فضل : نظرية البنائية ٤٤٦) ومع مصطلح السيميا وردت كلمة (الرموز) كبديل أو مرادف لها ولكن مصطلح (رموز) لا يقوم إلا بثلث مجالات السيميولوجيا لأنها مع الرموز تشمل العلامات والإشارات كما هى

عند بيرس[٦٠] الفيلسوف الأمريكى (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) كما أن سوسير رفض مصطلح (رمز)[٦١] وأحل محله مصطلح (إشارة) لأن الرمز يوحى بوجود الباعث مما ينشىء علاقة سببية أو عرضية بين الدال والمدلول ، وهذا ضد فكرة سوسير حول اعتباطية الدال كما سنوضح، إن شاء الله .

ومن تراجمها العربية (الدلائلية) كما فعل الطيب البكوش فى ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية لجورج مونان (تونس ١٩٨١) وكذلك كان المنصف عاشور فى مقالة نشرتها مجلة الحياة الثقافية فى العدد (٨) السنة الخامسة مارس ١٩٨٠ ص (٥) . وهذا تعريب أكاد أميل إليه لولا تقاربه مع مصطلح (علم الدلالة) تقاربا يوشك أن يبلغ حد الالتباس . ولذا فإنى أستخدم عن كره مصطلح (سيميولوْجى) منتظرا مولد مصطلح عربى يحل محلها معطيا كل ما تتضمنه من دلالات .

ooo

تناول سوسير السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية ـ لافيلسوفية كما فعل بيرس ـ ولذلك فإنه يقيم علاقة وثيقة ومباشرة بين اللغة والسيميولوجيا حتى إنه يعرف اللغة على هذا الأساس فيقول : (اللغة نظام من الإشارات التى يعبر بها عن الأفكار، ولذا فإنها تشبه نظام الكتابة ، وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية ، ومظاهر الأدب ، والإشارات العسكرية .. إلخ ... ولكن اللغة هى أشدهن أهمية)[٦٢] .

وبعد هذا التعريف يطلق سوسير مقولته التى صارت علامة على مولد السيميولوجيا

---

(٦٠) را : 1 - Todorov : Encyclopedic Dictionary 85

2 - Hawks : Op. Cit 129

وبيرس فيلسوف أمريكى سبق سوسير فى دراسة السيميولوجيا واعتمد على تقسيمها إلى ثلاثة حقول هى : العلامات / والإشارات / والرموز / وعاش بيرس فى الفترة ما بين (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) ـ للتفصيل راجع المصدرين أعلاه . ولكن سوسير أبعد منه أثرا فى هذا المجال لارتباطه الوثيق بالألسنية وأبوته لمتفرعاتها من الاتجاهات الأدبية ولكونه سويسريا يكتب بالفرنسية مما قربه لغة ومكانا من نفوس المتأثرين به فى فرنسا خاصة حيث توقدت شرارة هذه الاتجاهات ، وشاعت بواسطتها أفكار سوسير .

(٦١) را : Barthes : Elements of Semiology 38

(٦٢) را : Saussure : Course in General Linguisitcs 16

وهى مقولة أصبحت (مقدمة) لكل بحث سيميولوجى بعد سوسير وفيها يقول :

(إن علما يدرس حركة الإشارات فى المجتمع لهو علم قابل للتصور ، وسيكون هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعى وبالتالى من علم النفس العام . وسأدعو هذا العلم سيميولوجيا ـ من المصدر الإغريقى Semeion/Sign ـ وهذا العلم سيوضح مكونات الإشارات والقوانين التى تحكمها . ولأن العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم ؟!، لكنه علم يملك الحق فى أن يكون ومكانه معد سلفا . والألسنية ليست إلا جزءا من علم السيميولوجيا العام . والقوانين التى تكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق فى الألسنية) .

تلك كانت نبوءة سوسير فى مطلع هذا القرن ، ونشرت فى كتاب ضم محاضراته فى الألسنية نشره تلاميذه بعد وفاته بثلاث سنوات (١٩١٦ م) . ومنذ ذلك الحين والسيميولوجية تسير جنبا إلى جنب مع الألسنية حتى ليصعب فصلهما عن بعض .

والسيميولوجيا ترتكز على ثلاثة عناصر هى :(٦٣)

١ ـ العلامة (Index)والعلاقة بين الدال والمدلول فيها سببية (Causal)فالدخان علامة على النار . والطرق على الباب علامة على وجود شخص بالباب .

٢ ـ المثل (Icon) والعلاقة فيه تقوم على التشابه ، فالرسم هو شبه المرسوم ، والتمثال هو شبه المنحوت .

٣ ـ الإشارة (Sign) أو الرمز فى لغة بيرس (وسوسير يرد ذلك ويفضل مصطلح إشارة) والعلاقة فيها اعتباطية .

والذى يهمنا هنا هو(الإشارة) وهى تتكون من (دال) هو الصورة الصوتية (ومدلول) وهو المتصور الذهنى لذلك الدال . وقد يحسن بنا هنا أن نستعين بأبى حامد الغزالى لإثراء فكرتنا عن علاقة الدال بالمدلول التى تتحرك عنده على أربعة محاور هى : (٦٤)

---

(٦٣) للاستزادة تراجع المصادر المذكورة فى الهوامش ٦٠/٦١/٦٢ .

(٦٤) أبو حامد الغزالى : معيار العلم ـ ٧٥ (ت الدكتور سليمان دنيا ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦١م) .

١ ـ الوجود العينى

٢ ـ الوجود الذهنى

٣ ـ الوجود اللفظى

٤ ـ الوجود الكتابى

فالشىء له وجوده العينى كالشجرة نابتة فى الأرض ثم يكون لها وجود ذهنى ، وهو أن ينشأ لها فى ذهن الانسان صورة تقوم فى الذاكرة ، ويأتى الوجود اللفظى وهو كلمة (ش ج ر ة) ، وهذه لاتشير إلى الوجود العينى وإنما تشير إلى الوجود الذهنى ، لأن نطقنا بهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التى على الأرض وإنما يثير صورتها فى الذهن ، فالدال هنا يثير دالاً آخر . واللفظ يجلب صورة ، ثم يتحول الوجود اللفظى إلى كتابة . والكتابة تثير فينا اللفظ لأن أول ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن نقوم بنطقه ، وهذا النطق يجلب فى الذهن صورة ذلك المنطوق . وهذه هى حركة الإشارة شرحها الغزالى دون أن يسميها (إشارة) ولكن شرحه لها سبق عصر علم السيميولوجيا بقرون ولم يأت هذا العلم بشرح أكثر من هذا الذى جاء به أبو حامد .

ومن الغزالى ننقل تعريفا مفيدا جدا لنا هنا خاصة ، لأنه صار موضع خلاف فى هذا القرن ، حيث يقول معرفا الاسم والفعل بأنهما : (صوت دال بتواطؤ)[٦٥] وسنحتاج إلى هذا التعريف بعد قليل .

وتقسيم الغزالى كان حلاً لمعضلة الدال والمدلول ، وهى المشكلة التى تناولها السيميولوجيون الفرنسيون وقدموا لها حلا ليس بأكثر من حل الغزالى . وقد مجّد شولز ذلك الحل الفرنسى وقال : (إن أعظم تصور قدمته السيميولوجيا الفرنسية منذ زمن سوسير هو فكرتها عن الإشارة وأنها لاتتكون من اسم ومن شىء تحيل إليه ، ولكنها تتكون من صورة صوتية وتصور ذهنى ، أى دال ومدلول) . وينقل عنهم رأيهم فى أن (الإشارات لاتحيل

---

(٦٥) السابق ٧٩ ـ ٨٠ وجاء ذلك عند ابن سينا فى كتاب (الشعر) ص ٦٦ .

إلى أشياء ولكنها تدل على متصورات وهذه المتصورات هى مظاهر ذهنية وليست حقائق عينية)[٦٦] . وهذا هو أهم اختلاف بين أتباع سوسير وبين بيرس الأمريكى حيث يرى الأخير أن الإشارة تحيل إلى موضوع ، وهذا الموضوع يعتمد على ماله من خلفية لدى مفسر الإشارة ، مما يجعل محور الدلالة عنده هو الشيء (الموضوع)[٦٧] .

ولكن المتأخرين من رواد السيميولوجية ، مثل بارت ولاكان أخذوا برفض فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول ، وقدموا جدلهم على أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغرى المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعاً (دوالا) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة [٦٨] وهذا حرر الكلمة وأطلق عتاقها لتكون (إشارة حرة) ، وهى تمثل حالة (حضور) لأن الكلمة موجودة أمامنا . ولكن المدلول يمثل حالة (غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقى لإحضاره إلى دنيا الإشارة . وهذه العلاقة لا تنشأ إلا بفعل المتلقى الذى يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول وهى مايسمى بالدلالة . ولأن الصلة الآن تقوم بين حاضر هو الدال (الكلمة) وبين غائب هو المدلول (الصورة الذهنية) فإن المدلول يصبح عالة على الدال ، ووجوده يعتمد كلياً على وجود (الدال) ، ومن الممكن أن نتصور كلمة بلا معنى أى بلا متصور ذهنى ، وأى تركيب صوتى اعتباطى يحقق ذلك ، لكنه يستحيل أن نتصور (مدلولا) بلا دال ، فهذا هو العدم الذى معناه اللامتصور ، وكل ماهو محال الإفصاح عنه فهو لا وجود [٦٩] . ومن هنا صار الوجود اللفظى هو الأساس للحضور الذهنى . وهذا يؤسس فى النفس قيمة الكلمة وخطورتها . كما أنه يجعل الكلمة ذات قيمة ثنائية : حضور وغياب / وجود ونقص / حيث يمثل (الصوت) الحضور والوجود ، بينما المدلول هو غياب ونقص . وحدوث التحول الوجودى هنا يتم بفاعلية تصدر من القارىء والمتلقى الذى يجلب الغائب ويكمل الناقص .

---

(٦٦) Scholes : Semiotics. 23

(٦٧) السابق ١٤٧

(٦٨) السابق ١٤٨

(٦٩) Todorov : Encyclopedic Dicionary 100

والذى أحدث هذا هو أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة (اعتباطية) كما يحدد سوسير أى أنها ليست سببية وليست عضوية . فالكائن الحى الناطق يسميه العربى إنساناً والإنجليزى (Man) ، وهذان اللفظان هما إشارة إلى ذلك الكائن وهى إشارة تتغير من لغة إلى لغة ، دون أن يتغير الكائن نفسه ، لأن الصلة بينه وبين إشارته قامت على (الاعتباط) . وهو مفهوم سيميولوجى جلبه سوسير للفكر اللغوى ، وتصدى لمناقشته علماء السيميولوجيا ، مثل رولان بارت الذى تردد فى قبول هذا المفهوم خشية مما يجلبه مصطلح (اعتباطى) من إطلاق الفكرة ، مما يسبب كسر الميثاق العرفى حول مفهومات الدلالة للكلمات . وقال بارت ، ملاحظاً على سوسير ومصححاً للفكرة ، إن الاعتباطية صفة للعلاقة بين الدال والشىء ، أى بين اللفظ والوجود العينى ـ حسب مصطلحات الغزالى ـ والإشارة ـ كما يلاحظ بارت ـ لا تتجه نحو الوجود العينى وإنما إلى صورته الذهنية . ولذا فإن بارت يصف العلاقة بين الإشارة وصورتها الذهنية بأنها (نتيجة لتدريب جماعى ، كتعلم اللغة الفرنسية مثلاً ، وهذه العلاقة هى الدلالة ، وهى لايمكن أن تكون بشكل اعتباطى ـ لأن أحداً من الناس لايمكنه أن يعدل فيها ـ والتدريب ضرورى بكل تأكيد)[٧٠] لإتقان العلاقة بين الدوال ومدلولاتها . وكأن بارت هنا لايفعل سوى الاقتراب من تعريف الغزالى للكلمة بأنها (صوت دال بتواطؤ) وهو تعريف يضم أقطاب الإشارة كلها فهى صوت ، وهذا صوت دال ، وهذه الدلالة قامت بالتواطؤ ، وهو التدريب الجماعى فى مصطلح بارت .

وبذا يحتفظ بارت بمفهوم (اعتباطية الإشارة) ولكن بعد أن حمى المصطلح من الالتباس . وقد سبق (بياجيه) إلى شىء من ذلك حيث أكد على (العرف) التقليدى لحماية الدلالة من الضياع ، وأشار إلى محاولة سوسير فى تجنب اللبس بتقسيمه الاعتباط إلى نسبى وآخر تام ، حيث تكون اعتباطية الإشارة نسبية [٧١] . ولعله يقصد بذلك أن

---

(٧٠) Barthes : Elements of Semiology 50.

(٧١) Piaget : Structuralism 78

الإشارة حرة فى دلالتها ، ولكن لاتدل إلا بتواطؤ جماعى ، وسمى ذلك اعتباطاً نسبياً .

ولمفهوم الاعتباطية وظيفة مهمة فى حفظ (الإشارة) من الزوال مع زوال مدلولها . فالديناصور زال عن وجه الأرض ولكن الكلمة الدالة عليه لم تمت معه . وكذلك كلمة (قهوة) كانت تدل فى الجاهلية على الخمرة [٧٢] وجاء الإسلام وحرَّم الخمرة ، ولكن الكلمة تحولت لتدل على الشراب المعروف ، وصار من غير المستنكر أن يقف المسلم فى المسجد ويقدم القهوة للمصلين . ولولا اعتباطية الإشارة لتلازمت الكلمة مع متصورها ، واستحال عندئذ تناولها فى المسجد .

كما أن اعتباطية الإشارة هى مايمكِّنها من التحول الدلالى ، الذى به تصبح البنية شمولية ومتحولة ومتحكمة بذاتها ، كما رأينا أعلاه ، ولأنها غير مقيدة بمدلول ثابت صار لها موحيات لا حصر لها ، ويتغير المدلول ويتنوع ، دون الدال الذى يقف صوتا دائم التوثب والحركة يعوم سابحاً ويجتذب إليه المدلولات دانيها وقاصيها حسب طاقة المتلقى الخيالية .

وبه تتحول الإشارة من دلالة (التواطؤ) إلى دلالات التخييل ، وهى أيضاً دلالات متحولة واعتباطية وماهى بثابتة ، ولذا سميت بلاغياً بالاستعارة . وما أعظم الغزالى وأروعه عندما يقول معللاً مصطلح الاستعارة بقوله : (وخصص باسم المستعار لأن العارية لاتدوم)[٧٣] فهى تحول دائم لإشارات حرة . فالكلمة تستعار والمستعار نفسه يستعار (وهذا أيضاً يستعار فى بعض الأحوال) كما يقول أبو حامد رحمه الله .

ولقد تنبه لذلك ابن سينا وشرحه بقوله (إن اللفظ بنفسه لايدل البتة ، ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لايجاوزه ، بل إنما يدل بإرادة اللافظ . فكما أن اللافظ يطلقه دالا على معنى كالعين على الدينار فيكون ذلك دلالته كذلك إذا أخلاه فى إطلاقه

(٧٢) يقول الجوهرى : والقهوة : الخمر يقال سميت بذلك لأنها تقهى أى تذهب بشهوة الطعام . انظر الصحاح مادة (قها) جـ ٦ تحقيق أحمد عبدالغفور عطار . الناشر الشربتلى ١٤٠٢هـ .

(٧٣) معيار العلم ٨٦ .

عن الدلالة بقى غير دال)[٧٤] . وهذا هو ماجعل كلام العرب قديماً بليغاً وذا طاقة تخييلية ، لأنهم اعتقوا إشاراتهم واعتمدوا على تحولات الإشارة ، حتى قال المبرد[٧٥] عنهم : (والتشبيه أكثر كلامهم) .

وأخيراً نجد مفهوم الاعتباطية ومانتج عنه من إطلاق قيد الإشارة يقوم كأخطر ماقدمته السيميولوجية ويتأسس عنه مبدأ (القراءة السيميولوجية) للنص التى تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة ، لاتقيدها حدود المعانى المعجمية ، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية ، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة فى تلاقى بواعثها مع بواعث ذهن المتلقى ويصير القارىء المدرب هو صانع النص . ولذلك شرطان يقترحهما شولز هما [٧٦] :

١ ـ لكى نقرأ النص لابد أن نعرف تقاليده الجنسية (أى سياقه الفنى داخل الجنس الأدبى الذى ينتمى له النص) .

٢ ـ لابد أن يكون لدينا مهارات ثقافية تمكننا من جلب العناصر الغائبة .

ولقد سبق أن ذكرنا أهمية معرفة سياق النص وجعلناها شرطاً للقراءة الصحيحة . فالقارىء مطالب بأن يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره ، وذلك كى يتمكن من تخيله ومن ثم تفسيره تفسيراً سيميولوجيا إبداعياً . وهذه مهارة فنية يكتسبها القارىء الموهوب بعد طول مران . والقراءة بذلك تصبح عملاً إبداعياً كإنشاء النص . ولاريب أن النص جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه ، وماذلك الأب إلا القارىء المدرب . ومن خلال ذلك يدخل النص مع الإنسان ومع اللغة فى مصطرع انفعالى خلاق ، أستعير لوصفه بعض جمل من الدكتور عبدالسلام المسدّى جاء فيها قوله : (إن اللغة لما كانت مؤسسة حيوية ذات إفرازات تولدية وكيانات تولدية عسر رسم خط الفصل بين فعل الإنسان فى اللغة ، وانفعال

---

(٧٤) وجدت هذا النص فى مقال للدكتور عبد السلام المسدى بعنوان (من المضامين اللسانية فى تراث ابن سينا) مجلة الحياة الثقافية ـ عدد (١٠) السنة الخامسة رمضان / شوال ١٤٠٠هـ . تونس. وأحال إلى كتاب الشفاء (المنطق) المدخل ـ فصل (٥) القاهرة ١٩٥٢م .

(٧٥) الكامل ٨١٨/٣

(٧٦) **Scholes : Semiotics. 39**

اللغة باللغة ، فضلاً عن فعل اللغة فى الإنسان). وحالة الفعل والانفعال هذه مصطرع توفق المسدّي بوصفه (بأنه ضرب من الاصطراع الصامت لاتكون الغلبة فيه إلا للغة)[٧٧] . وهذا هو فعالية القراءة الصحيحة .

٢ ـ ٤ تشريح النص[٧٨] (Deconstructive Criticism)

انطلاقاً من اعتباطية الإشارة وكونها حرة التوجه نحو المدلول ، ومن ثم قدرتها على تغيير ذلك المدلول واستبداله ، جاء رولان بارت يصور مسارين للنقد الأدبى [٧٩] أحدهما يطلق (الدال) إلى أقصى مايمكن أن يذهب إليه حتى إلى مابعد التحلل ، إنه الانطلاق التام حيث تتسنم الإشارة ظهر حالة من (اليوتوبيا) حرة تتحرك خارج القوى التاريخية والجدليات الثقافية ، على أن القوانين القديمة قد تم إلغاؤها . وبذلك تتحول القراءة إلى انعتاق ذاتى للقارىء نفسه ، وكأنها حالة هوس . وهذا المسار يقوم على إلغاء المدلول ويرى بارت أنه سبيل المستقبل النقدى ، وأن وقته لم يحن بعد وحسبنا الآن أن ندع (المدلول) ينزلق منحدراً على مهل .

أما المسار الثانى للنقد ، فهو يأخذ نفسه بتحليقات المعانى ، وإشكاليات التفسير دون أن يتجاوز حدود الإمكانات الدلالية وخلفياتها ، ويقول بارت حول ذلك : (إن المجتمعات محاصرة بمعترك المعانى ولذلك فإن إزاحة النقد التقليدى لاتتم إلا فى المعنى

---

(٧٧) المصدر المذكور بهامش ٧٤ (ص ٢٤)

(٧٨) احترت فى تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعى) وفكرت له بكلمات مثل (النقض / والفك) ولكن وجدتها يحملان دلالات سلبية تسىء إلى الفكرة . ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حلّ) أى نقض ولكننى خشيت أن تلتبس مع (حلل) أى درس بتفصيل ، واستقر رأيى أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص) . والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائى كى يتفاعل مع النص وستتضح الفكرة من خلال المناقشة التالية إن شاء الله .

(٧٩) Leitch : op.. cit 108.

وليس من خارجه ، لأن سلطان قواعد الاتصال هى التى تقرر فعاليتها .. ولكى يكون النقد فعالاً لابد أن يتحرك ضمن حدود المعانى) .

وبذا يفتح بارت أبواب السيميولوجية لتقود النقد إلى مسارات جديدة تأخذ بمبادىء الألسنية وتستثمرها فى فتح آفاق النص الأدبى . ويأتى (لاكان)[٨٠] من هذا المنطلق جامعا بين علم النفس والألسنية ليدفع بالنقد الأدبى فى فرنسا نحو اتجاه جديد يقوم على مبدأ (أن البنية الشاملة للغة هى بنية لا شعورية) وهى تشبه إلى حد كبير حالة (الحلم) حيث يكون الفعل للدال بينما المدلول فى حكم التفسير أو هو شىء طائر . وبذا يحرر (لاكان) الدال من قيد المدلول ويكون لدينا عندئذٍ (مدلول ينزلق ـ Sliding) و (دال يعوم ـ Floating) . وهذا الانفصال بين الدال والمدلول يحدث نتيجة لانفصال تم بين التجربة والذات كما يشرح (لاكان) حيث يقول إن اللغة حينما نلجأ إليها فإننا بذلك نشهد انفصال الذات عن التجربة ، لأن هناك هوة بين الحدث كتجربة حادثة وبينه كصورة لغوية . وعندما نسعى إلى تصوير أنفسنا أو العالم من حولنا فى خطاب لغوى فإننا بذلك نلغى وجود أية علاقة مباشرة بين النفس وبين التجربة . إننا نبنى الذات فى اللغة على الوجه الذى نريده للذات أو الذى نريدها أن تظهر به . وفى مسعانا إلى صقل التجربة وتنظيمها يحدث فى نفس الوقت أن ننصرف عن تلك التجربة كحادثة ونتجه إلى صورتها اللغوية . والدال هنا هو الذى يتولى صرفنا عن المدلول ، ولذا فإن الحاجز ينشأ من قلب (الإشارة) ليحدث صدعا بين الدال والمدلول ، بين الحقيقة واللغة وهذا يوجد (فضاء دائم التحرك) من داخل الإشارة . ويتركنا وجها لوجه مع ماسماه لاكان (بالإشارات العائمة) . ويكون دورنا ـ كقراء ـ هو تفسير هذه الإشارات أى البحث عن (نواة) أو دال رئيسى مخزون فى اللاشعور يمثل حالة الصفر أى (اللامعنى)[٨١] حسب لاكان وهو قمة الانعتاق للدال .

---

(٨٠) السابق ١١ ـ ١٢ .

(٨١) السابق ١٥

وبعد لاكان يأتى (ديريدا) منطلقا من نفس الأرض ولكنه يقلب المعادلة قلبا تاما ، ويدخل على ساحة النقد فى فرنسا ثم فى أمريكا عارضا رمحه ، ليشرّح به العصر وماسبقه ، ويرفع علم النقد التشريحى (Deconstructive Criticism) الذى التهب أواره فى فرنسا مع مجلة (تل كل ـ Tel Quel) وهى مجلة أدبية تتصدر قضايا النقد البنيوى والسيميولوجى ـ ومايتفرع عنهما ، ومن كُتّابها رولان بارت وديريدا وفوكو والكاتبة كريستيفا(٨٢) . ودخل ديريدا إلى أمريكا عبر قنوات جامعة (ييل) حيث صار أستاذا هناك ونشأت حوله مدرسة (نقاد ييل ـ Yale Critics) وذلك منذ بداية السبعينات حتى الآن . ومن روادها دى مان ومللر وبلوم وهارتمان .

وانطلاقة ديريدا كانت مع صدور كتابه (of Grammatology) أى (فى النحوية) فى عام ١٩٦٧ بفرنسا ، حيث حاول نقض الفكر الغربى منذ أيام أفلاطون وأرسطو حتى هيدجر وليفى شتراوس وكذلك سوسير واتهم ذلك الفكر الفلسفى بما سماه (التمركز المنطقى ـ Logocentrec) وهو الارتكاز على (المدلول) وتغليبه فى البحث الفلسفى واللغوى ، حتى عندما يحاول أولئك المفكرون عزل المدلول فإنهم يستعينون على ذلك بمدلول بديل . ولكى يثبت ديريدا مقولته أخذ فى تشريح كتابات الفلاسفة وذلك كى ينقض (التمركز المنطقى) من داخل حصونه ، فصار الكاتب ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته . وكبديل لذلك الخط المنقوض دعا ديريدا الى ماسماه (علم النحوية) كأساس لعلم الكتابة واستعار لفكرته جمل سوسير التى نقلناها سابقا (ص ٤٤) عند نبوءته بظهور علم السيميولوجيا ، فقال ديريدا داعيا لإحلال النحوية محل السيميولوجية (سأدعوه بعلم النحوية .. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم ، لكنه علم يملك الحق فى أن يكون ، ومكانه معد سلفا . والألسنية ليست إلا جزءاً من ذلك العلم العام)(٨٣) .

---

(٨٢) Hawkes : Op. Cit 183

(٨٣) Derrida : of Grammatology 51.

وفكرة (النحوية) تذكرنا بالإمام عبدالقاهر الجرجانى ودعوته إلى (النظم) وهـو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيدا عن قيد المدلولات .(٨٤)

وأهم مانجد عند ديريدا هو مفهوم (الأثر) . وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة كقاعدة للفهم النقدى تضاهى قواعد الصوتيم والعلاقة واعتباطية الإشارة ، بل إنه مفهوم يعطى هذه القواعد قيمة مبدئية بأن يجعلها ذات جدوى فنية . و (الأثـر) هو القيمة الجمالية التى تجرى وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب وأحسبه هو (سحر البيان) الذى أشار إليه القول النبوى الشريف .

والأثر : هو (٨٥) التشكيل الناتج عن (الكتابة) ، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة ، وتبرز القيمة الشاعرية للنص ، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية ، فتتحول الكتابة لتصبح هى القيمة الأولى هنا ، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتى بعد (النطق) وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه . إن الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغى النطق ، وتحل محله ، وبذلك تسبق حتى اللغة ، وتكون اللغة نفسها تولدا ينتج عن النص . وبذا تدخل الكتابة فى محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها ، ومن ثم فهى تستوعب اللغة ، فتأتى كخلفية لها بدلا من كونها إفصاحـا ثانـويا متأخرا . والكتابة إذاً ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفا ، وإنما هى صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها . وبذا يكون لدينا نوعان من الكتابه ، كما يقترح ديريدا ، الأولى : كتابة تتكىء على (التمركز المنطقى) وهى التى تسمى الكلمة كأداة صوتية/ أبجدية خطية ، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة . وثانيتها هى الكتابة المعتمدة على (النحوية أو كتابة مابعد البنيوية ، وهى مايؤسس العملية الأولية التى تنتج اللغة .

والكتابة هنا تقف ضد النطق ، وتمثل عدمية الصوت ، وليس للكينونة عندئذٍ إلا أن تتولد من الكتابة ، وهى حالة الولوج إلى لغة (الاختلاف) والانبثاق من الصمت ، أو لنقل إنها انفجار السكون .

---

(٨٤) للدكتور كمال أبو ديب دراسة وافية عن الجرجانى نشرها باللغة الإنجليزية وكانت هى أطروحته للدكتوراه

(٨٥) را : Leitch : Op. Cit 26 - 29 and Derrida : Op. Cit.

ومن هنا جاء ديريدا ليقدم (الأثر) كبديل لإشارة سوسير . وهو يطرحه كلغز غير قابل للتحجيم ، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة . ويصير (الأثر) وحدة نظرية فى فكرة (النحوية) ، ترتكز الفكرة بكل طاقتها عليه ، ومن خلاله تنتعش الكتابة ، وإن كان سحرا لايدرك بحس ، ولكنه يتحرك من أعمق أعماق النص متسربا من داخل مغاوره ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة ، مؤثرا بذلك على كل ماحوله دون أن تستطيع يد مسه . والأثر مسؤول عن كل انفعال يصدر عن الجزئيات الدنيا للإشارة ، مثلما أنه حاصل الناتج الذى تحدثه وظائف العلاقات ـ كما فى النظر البنيوى ـ .

وما الكتابة إلا وجه واحد من تجليات (الأثر) وليست هى الأثر نفسه . وبكل تأكيد فالأثر الخالص لاوجود له ـ كما يقول ديريدا ـ . وهدف التحليل التشريحى هو تصيد الأثر فى الكتابة ومن خلالها ، ومعها . وتأتى (النحوية) كعلم جديد للكتابة لترفض إنزال الكتابة إلى صف ثانوى مستعبدة من اللغة المنطوقة . فهى لاتخضع الكتابة للمخاطبة ، وإنما تفحصها وتحللها قبل الخطاب وفيه ، أى فى النصوص .

هذه خلاصة فكرة ديريدا عن (الأثر) ، وهى فكرة طرحها مبدأ للنحوية كعلم للأدب ، وبذا تكون تصورا نظريا ، تسعى التجربة الإبداعية إلى ابتكاره ، ومن ثم تصيده ، ويدخل النص مع الأثر فى حركة محورية دائرية تبدأ بالأثر متجهة إلى النص ثم تعود إلى الأثر وهكذا دواليك . فالنص لايكتب إلا من أجل الأثر ، إذ لاأحد يكتب شعرا لينقل إلينا أقوال الصحف ، وإنما يكتب الشعر طلبا لإحداث (الأثر) . فالأثر إذاً سابق على النص لأنه مطلب له ، فإذا ماجاء النص وتلبس بالأثر صار تلمس هذا الأثر هدفا للقارىء وللناقد ، وبذا يأتى الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله . وتتداخل العلاقة بين النص والأثر حتى لتنعكس بسببها معادلة (السبب/والنتيجة) . ولهذا فإن التشريحية تأخذ بقلب مفهوم السببية كما فعل نيتشه [٨٦] من قبل حيث وصف العلاقة بين السبب والنتيجة بأنها علاقة مجازية أو بلاغية ، وتمثل لها بمثال إنسان يحس بوخز فى صدره ، مما

---

(٨٦) Culler : On Deconsturuction 86.

يجعله يبحث عن (سبب) الوخز ، فيجد دبوسا فى قميصه ، وسيقول عندئذٍ إن الدبوس سبب للوخز ، أى دبوس = وخز ، ولكن الحال غير ذلك فالوخز سابق على الدبوس ، لأن الرجل حس بالوخز أولا ، وهذا دفعه للبحث فوجد دبوسا . فالرجل إذاً تخيل السبب بعد النتيجة ، وليس قبلها ، وهذا يجعل المعادلة كالتالى : الوخز = الدبوس . وبذا تكون تجربة الألم دافعا للبحث عن السبب . وهذه مداخلة متشابكة تشبهها مداخلة النص والأثر ، مثلما أنها تشمل العملية الأدبية من حيث إن القراءة سبب للكتابة فلولا وجود قراء لم يكتب الكاتب نصه ، حتى وإن حجبه عن الناس لأن لحظة الكتابة هى لحظة توجه نحو قارىء ، والكاتب نفسه يتلقى ماأبدعه كقارىء أول له ، مثلما تتسلم الأم جنينها كحاضنة أولى له . والكتابة فى مقابل هذا هى سبب للقراءة فلولا وجود مايقرأ ماأمكننا إحداث ذلك الفعل . وتدخل بذلك الكتابة والقراءة فى معادلة (الدبوس : الألم) .

ومع فكرة (الأثر) نجد نظرية (التكرارية)(٨٧) التى بها يلغى ديريدا وجود حدود بين نص وآخر . وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أى نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر فى زمن آخر . فكل نص أدبى هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات ، والكلمات هذه سابقة للنص فى وجودها ، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر ، وهى بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب . وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق فى أى زمان وأى مكان . والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقيم مالايحصر من السياقات الجديدة التى لاتحدها حدود ، ولذا فإن السياق دائب المحرك ، وينتج عن هذا أن أى نص هو خلاصة لما لايحصى من النصوص قبله . ويضع (ليتش) (٨٧م) لهذا معادلة نظرية تقول : إن التاريخ الكلى لأى اقتباس (أى تاريخ كل كلمة فى النص) مضروبا فى عدد الكلمات فى النص يساوى المجموع الكمى للنصوص المتداخلة مع هذا النص الذى بين يدينا ، ولأننا لانملك القدرة على تقرير كامل لتاريخ أى كلمة ، فإن قيمة هذه المعادلة - كما يقول ليتش - تنبع من اقتراحها بأن

(٨٧) Leitch : Op. Cit 160 - 161.

النصوص المتداخلة لا حصر لها ، ومعها تأتى الإمكانات الاقتباسية لتشريح النص .

ونظرية (التكرارية) لاتعتمد على نية المؤلف ولاتصدر عن إرادته ، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة ، بها تكون الكتابة ، ومن دونها لا كتابة . فكل كلمة فى النص هى تكرار واقتباس من سياق تاريخى إلى سياق جديد . وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص ، وماالتكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة فى الصحراء تلقائيا (٨٧م) .

وفكرة الاقتباس كجزء من نظرية التكرارية ، تكشف لنا السياق على أنه ذو طبيعة اعتباطية ، إضافة إلى قوته البنائية ، ولذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكررة كاسرة لحواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر حاملة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة،فيتمدد معها الموروث الأدبى وتنشأ من خلال حركتها فكرة (النصوص المتداخلة) ويصبح السياق مطلقا لاتحصره حدود . ومن خلال قصيدة واحدة نستطيع قراءة مئات القصائد ونجد فيها مالايحد من سياقات تحضرها الإشارات المكررة . وهذه نظرة جديدة نصحح بها ماكان الأقدمون يسمونه بالسرقات ، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم . وماذاك إلا حركة الإشارة المقتبسة وماجلبته معها من سياقاتها[٨٨] السابقة . أى الكلمة وتاريخها أو نظرية التكرارية كما نقلنا هنا . وكم نجد الأمر طبيعيا إذا نحن تذكرنا أن صانعى النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافى لسياقات الموروث الأدبى ، وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافى فى ذاكرتهم كأفراد وفى ذاكرة اللاوعى الجمعى لمجتمعاتهم .

ومن هنا جاءت (التشريحية) لتأكد على قيمة (النص) وأهميته ، وعلى أنه هو محور النظر حتى قال ديريدا : (لاوجود لشىء خارج النص[٨٩]) ولأن لاشىء خارج النص فإن التشريحية تعمل ـ كما يقول ليتش ـ من داخل النص لتبحث عن (الأثر)

---

(٨٨) وتعرضنا لهذا الموضوع فى مواطن أخرى من الكتاب . انظر الفصل الأول ص ٧ والفصل السادس ص ٣٥٦ .
(٨٩) Leitch : Op. Cit 176.

وتستخرج من جوف النص بناه السيميولوجية المختفية فيه ، والتى تتحرك داخله كالسراب .

والقراءة التشريحية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة ، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم (السياق) حيث يكون التحول . والتحول هو إيحاء بموت وفى نفس اللحظة تبشير بحياة جديدة[٩٠] . وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص ويتضمن مالايحصى من النصوص . والعلاقة بينه وبين القارىء هى علاقة وجود ، لأن تفسير القارىء للنص هو مايمنح النص خاصيته الفنية . ولكن التفسير ليس حدثا أجنبيا على النص فهو ينبع من داخله ، ولذا قال دى مان يصف العلاقة بين النص والتفسير : (يعتمد التفسير اعتمادا مطلقا على النص كما أن النص يعتمد اعتمادا مطلقا على التفسير)[٩١] . وهذا يبعد عن النص كل ما هو أجنبي عنه كالسيرة الذاتية لمؤلفه وتاريخ عصره ونية الكاتب ، وهذه كانت صفات القراءة القديمة ، وقد حلت الآن محلها التشريحية التى تعمد إلى إقامة علاقات بين النصوص ، لتكشف من خلال ذلك قدرة الكاتب على مواجهة الموروث (لأن كل كاتب يعمل داخل نظام لغوى وثقافى وليس بمقدور خطابه الخاص أن يهيمن على ذلك النظام ، فهو يمضى إلى حد ما مع الشفرات القائمة . ولذلك فإن القراءة التشريحية لابد أن تسعى لاستكشاف مالم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ماهيمن عليه من أنماط لغته ومالم يسيطر عليه من هذه الأنماط)[٩٢] . والمؤلف هنا ليس سوى اسم طبع فوق النص ، والمعترك الحقيقى هو : النص .

وكما أن الكاتب عرّض للتشريح فإن القارىء أيضا معرَّض لذلك (وكل قراءة تشريحية هى نفسها مفتوحة للتشريح .. ولايمكن لأى قراءة أن تكون نهائية .. ولكنها مادة جديدة للمشرحة)[٩٣]

---

(٩٠) السابق ١٨١

(٩١) de Man : Blindness and Insight 141.

(٩٢) ليتش عن ديريدا . را . ١٧٧

(٩٣) بتصرف من السابق ١٧٨

والتشريحية تعتمد على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتنقضها ، وبذا يقضى القارىء على (التمركز المنطقى) فى النص كما هو هدف ديريدا . ولكن الغرض أخيرا ليس هو الهدم ، ولكنه إعادة البناء ـ وإن بدا ذلك غريبا كما يقول دى مان .(٩٤)

○○○

فى هذا المفترق ، نجد أنفسنا فى مواجهة مع مفهوماتنا الخاصة عن النقد وعن الكتابة وعن القراءة ، ولكن مجرد حدوث هذا هو مكسب رفيع القدر عند التشريحيين ، لأنهم يسعون إلى تحويل المسلمات إلى مساءلات أو إشكاليات ، أى تشريح العقل نفسه وتفجير السكون فيه . ولم يعد النقد لذلك مجرد تعليق على ماحدث ، ولكنه صار فعالية عقلية وهى مايحدده جولدنر بقوله : (إنها القدرة على أن تحول المسلمة إلى إشكالية ، وعلى أن تبرز للملاحظة ماكان من قبل عاديا وتحول المصدر إلى موضوع وتمتحن الحياة التى تحياها امتحانا نقديا . وهذه النظرة للعقلية تضعنا فى موضع القدرة على التفكير حول تفكيرنا . والعقلية كانعكاس عن الخلفيات تبشر بالقدرة على التحدث عن لغتنا والأسس التى تختفى من تحتها)(٩٥) .

إن هذا التصور ومايطرحه من تطلعات يجعلنا نتساءل عما نحن بصدده ، أهو تحول فى اتجاهات النقد الأدبى ينقله من وجهة إلى أخرى ؟ أم هو تحول للنقد ذاته من حالة سلفت إلى حالة جديدة تحمل تغييرا فى الهوية إضافة إلى تغيير الوجهة ؟

إننا فى الواقع نشهد حدثا يتضمن مقولة السؤال الثانى . إنه تحول النقد الأدبى إلى علم جديد ربما نسميه (نظرية النص) أو نسميه (النظرية) فقط . وأستعين هنا بالمناقشة التى عقدها جوناثان كولر(٩٦) (الأستاذ فى جامعة (كورنل) بأمريكا وأحد الكتاب البارزين حول نظريات النقد البنيوية ومابعدها) حيث يناقش هذه القضية مقتبسا قول ريتشارد رورتى بأن نوعا من الكتابة قد انبثق منذ زمن جوته وآخرين (وهو

(٩٤) de Man : Op. Cit 140

(٩٥) Culler : on Deconstruction8.

(٩٦) انظر السابق ٨ ـ ١١ .

نوع من الكتابة تماماولم يكن تطويرا للخصائص النسبية للنتاج الأدبى ، ولم يكن تاريخا للفكر وماكان فلسفة أخلاقية ولا هو علم للأصول أو الفكر الاجتماعى ، ولكنه مزيج لهذه العلوم كلها معصورة فى جنس واحد) . ويتابع كولر قائلا إن هذا الجنس الجديد هو بالتأكيد شمولى . والأعمال الصادرة عنه مترابطة مع فعاليات مختلفة ، ومع كتابات متنوعة ، مثل كتابات ليفى شتراوس وترابطها مع الانثروبولوجى ، ولاكان مع التحليل النفسى . (والنظرية) صارت جنسا بسبب الطريقة التى يحدث بها توظيف أعمالها مما يميزها عن كل ماسواها من فعاليات علمية ، من حيث إنها دأبت على استثمار المعطيات العلمية خارج حدود نشأتها ، فالأفكار النفسية والفلسفية والاجتماعية تم فصلها عن حقولها الأولى وعزلها كتّاب (النظرية) عن مجال تخصصاتها ، واستطاعوا مع ذلك توظيفها فى مجال جديد شامل ، مما مكّن علم الأدب من الاستفادة من تلك العلوم دون أن يذوب فيها . وهذا بفضل (نظرية النص) أو مايسميه الفرنسيون (بالعلوم الإنسانية) وقد يسمى حينا (بالنظرية النقدية) أو (نظرية الأدب) وهذا شيء غير (الفلسفة) وقد يحل محلها . أو هو قد حل فعلا ، مما جعل (رورتى) يقول ـ كما ينقل عنه كولر ـ (إنى أعتقد أن النقد الأدبى فى أمريكا وإنجلترا قد حل محل الفلسفة وأخذ وظيفتها الثقافية الرئيسية كمصدر للشباب فى وصف الذات وتمييزها عن الماضى) .

ويقدم كولر ثلاثة أسباب تبرر تحول النقد إلى (نظرية) وتبرر كون هذا يحدث فى الأدب لا فى علم سواه وهذه الأسباب هى :

١ ـ تجد النظريات مجالا فعالا لها فى الأدب لأن موضوع الأدب هو التجربة الإنسانية ، من حيث إنه يفصح عنها وينظمها ويفسرها ، ولأن الأدب يدخل فى تحليل العلاقة بين الإنسان والإنسان ويبرز أخفى بواطن النفس البشرية ، كما أنه يبرز انعكاسات الأحوال المادية على المعاناة الإنسانية ، فلا ريب أن أية نظرية تمس هذه القضايا سيكون لها مجال رحب لدى النقاد والمنظرين . وشمولية الأدب تسمح لأى نظرية ، مهما شذت ، لتدخل كواحدة من نظريات الأدب .

٢ ـ وبما أن الأدب يسعى إلى استكشاف حدود الإدراك الإنسانى ، فإنه يدعو ويغرى المناقشات النظرية التى تثير أو تتسبب فى إثارة أوسع القضايا الفكرية عن الانعكاس الذاتى ، وعن الفكر ودلالة الأشياء .

٣ ـ لنقاد الأدب مقدرة خاصة على قبول التطورات الجديدة فى العلوم الأخرى ، وليس لديهم التزام يقيدهم كالتزام المختصين فى تلك الحقول الذين يترددون فى قبول مايعارض المألوف عندهم ، وعلى الرغم من وجود التزام خاص بالنقاد يمنعهم عن قبول بعض النظريات الغريبة إلا أنهم دائما على استعداد لتقبل أى تحد يهز التقاليد المتعارف عليها فى علوم النفس والاجتماع والفلسفة والأنثروبولوجيا ، وهذا هو مايجعل النظرية أو نظرية الأدب مضماراً حيا لمناقشة حية .

هذا ماينقله كولر عن تحول النقد إلى (نظرية) وكل ذلك معترك يدور حول النص منبثقا عنه . وهى ليست سوى محاولة لغزو النص والدخول إلى باطنه ، لأن النص تشكل لغوى ينم عن غير مايقول ويبطن أكثر مما يظهر ، حتى صار التعامل معه علما إنسانيا ينهل من كل معارف الإنسان من أجل أن يفهم الإنسان ذاته من خلال لغته ، وكل ذلك كنز مخبوء فى الكلمة (النص) .

○○○

وأختتم هذا المبحث بعرض صورة عن مغايرة هذه المفاتيح (البنيوية / السيميولوجية/ التشريحية) لما عرف باسم النقد الحديث . والفرق هنا يأتى من الفرق بين النظر إلى الكتابة على أنها (نص) أو على أنها (عمل) . فالنقد الحديث نظر إلى الكتابة على أنها عمل مغلق ومستقل ، وأصر على حصر مناقشة (العمل) فى حدود (الكلمات على الصفحة) ولذا فإن أصحاب هذه المدرسة احتفلوا بتكامل العمل فى الدراسة الأدبية وتورطوا فى سلسلة من التفسيرات التعليمية (المدرسية) كما يقول شولز [٩٧] الذى يصف هذا الاتجاه

---

٩٧) Scholes : Semiotics. 15

متهما أصحابه بالانغلاق الذاتى ، ويصور حالهم وهم يقدمون للطلاب قصائد لتفسيرها فى صفوف الدراسة ، بعد أن يزيحوا عناوين القصائد وأسماء شعرائها وتواريخ كتابتها مع إخفاء كافة المعلومات الببليوجرافية ، ولايدعون أى أثر قد يدل على بلد الشاعر أو تاريخ المصدر. ويقول شولز ساخرا (إنهم حولوا القراءة إلى أحاج، وألغاز بدعوى تطوير التفسير ، وحولوا الفصل إلى قداس حيث يقف المعلم - الذى يعرف أسماء الشعراء والتواريخ والمصادر وكافة خصوصيات النصوص - ليبارك معجزات التفسير) وما من معجزة سوى تطابق إحدى الإجابات مع مايخفيه المعلم من معلومات عن النص .

ويفند بورجيه هذا الموقف قائلا (لو أننى أعطيت أى صفحة كتبت اليوم - حتى ولو كانت هذه - لأقرأها كما ستقرأ عام ٢٠٠٠ لاحتجت عندئذ لمعرفة أدب عام ٢٠٠٠)[٩٨] . ولذا قال (جينيه) : (إن الأدب يكشف عن نفسه بفعل القراءة مثلما يكشف بفعل الكتابة) ولذا فإن البنيوية (تسعى إلى استكشاف العلاقة بين نظام الأدب وبين الثقافة التى هو جزء منها) [٩٨] . وهذا ماتورط النقد الحديث فى عزله عن النص فجاء العمل فيه مغلقا ومعزولا . لكن النص كمفهوم مختلف عن (العمل) هو نص (مفتوح وغير تام ولا كاف . وهذه ليست خاصية ورائية فى أية قطعة كتابية ، ولكنها فقط طريقة للنظر إلى تلك القطعة أو غيرها من الإشارات المؤلفة ، حتى إن نفس القطعة يمكن النظر إليها على أنها [نص] أو على أنها [عمل] . فإن كانت نصا فإنه يجب أن يفهم على أنه نتاج لشخص أو أشخاص فى نقطة معينة فى التاريخ البشرى ، وفى جنس أدبى محدد . ويكتسب النص قيمته من المعطيات التفسيرية التى تختلف باختلاف القراء الذين ينطلقون من مالديهم من معرفة فى الشفرات الثقافية والدلالية والنحوية للنص . والنص هو دائما صدى لنصوص أخر ، وماهو إلا نتيجة لاختيار حل محل ماسواه من إمكانات الاختيار . وسجلات هذه الاختيارات قد لاتكون ميسرة من خلال مسودات الإنشاء لكنها عملية يجب أن تؤخذ فى الحسبان فى كل الأحوال والنص دوما هو نتيجة لقرار اعتباطى

---

(٩٨) Scnoles : Structuralism 11

بالتوقف عند نقطة معينة . ومن حق الدارس أن يعرض تصوراته لما كان يحدث قبل وقوع قرار التوقف ولما هو قابل للحدوث بعد ذلك ، أى حول مادخل إلى النص وما أبعد عنه) [٩٩] .

فالنص إذاً موجود والذى نحتاجه هو فقط أن ننظر إليه على أنه نص لا عمل . وعلى ذلك يختلف التفسير واستقبال القطعة الأدبية . وننهى هذه الفقرة بأن نقتبس تفريق رولان بارت بين النص والعمل فى معرض هجومه على مدرسة النقد الحديث فى مقالة كتبها عام ١٩٧١م بعنوان (من العمل إلى النص) وقد لخص ليتش [١٠٠] الأفكار الرئيسية لهذه المقالة فيما ترجمته بالتالى :

١ ـ يتم التفاعل مع النص فى فعالية شاملة من العطاء اللغوى وذلك نقيض (العمل) الذى هو تقليدى .

٢ ـ النص يتحدى كل حواجز العقلانية والقرائية وقواعدها وبذلك فهو يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التقليدية .

٣ ـ يتمثل النص فى التحول اللا محدود للمدلولات من خلال التحرك الحر للدال الذى يفلت بطاقة لاتحد ، ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز .

٤ ـ يحقق النص حدا غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية لأنه مبنى من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى ، ومن الإرجاعات والأصداء ، ومن اللغات الثقافية ـ التى هى غامضة الهوية وغير قابلة للرصد ـ ولذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط (Dissemination)(أى أن ينثر فى النصوص اللانهائية التى تداخلت معه) .

٥ ـ تصدير النص باسم المؤلف لم يعد رمزا لأبوته للنص وليس ذلك يميزه . فالمؤلف

---

(٩٩) بتصرف من : Scholes : Semiotics 15 — 16

(١٠٠) Leith : Op. Cit 106.

ليس هو البداية للنص ولا هو غاية له ، ولكن المؤلف يستطيع أن يزور النص كضيف عليه فقط . (١٠١)

٦ ـ النص مفتوح ، ومطلق للخروج ، والقارىء ينتج النص فى تفاعل متجاوب لافى تقبل استهلاكى .

٧ ـ النص مهيأ لطوباوية (يوتوبيا) ولحالة اللذة الانتشائية (من متلقيه) .

وهذه فروق لاتترك للنقد الحديث مجالا حرا فى مرحلة مابعد البنيوية ، على الرغم من انطلاق هذا النقد من مبدأ التركيز على النص ، ولكنه انحرف بعيدا عن النص حينما عزله عن سياقه ، ولم يكترث بالدور الذى تلعبه شفرة النص فى تأسيس شاعريته ، وهو دور ترتكز عليه وظيفة اللغة الأدبية فى تميزها واختلافها عما سواها . ولذلك عجز النقد الحديث عن أن يقدم أى إنجاز اصطلاحي متطور كتلك الإنجازات الفذة التى قدمتها مدارس النقد الألسنى حول مفهومات (الصوتيم) والعلاقات واعتباطية الإشارة ، والإشارة كبديل للكلمة ، ثم مفهوم الأثر إلى جانب نظريات الشاعرية (ومعها السياق والشفرة) والتكرارية والاختلاف ، وأخيرا (نظرية النصوص) التى نقلت النقد الأدبى من حال المعلق الأدبى على العمل ، إلى حالة (النظرية) كجنس معرفى متميز .

وهذه نقلة باهرة فى هذه المرحلة العصرية أنجزها نقاد مهرة جاءوا إلى الأدب من تخصصات أخر فأغنوا التجربة النقدية بما حملوه إليها من نظريات نفسية واجتماعية وفلسفية حديثة . ويتنوع إسهام هؤلاء من واحد إلى آخر لتتضافر جهودهم فى بناء النظرية وتوجيهها . ولكن رجلا واحدا يبرز فى الصدارة دائما ويستأثر بهذه الصدارة لزمن تمدد وامتد دون أن يقف عن التصدر المستمر إلا بموت صاحبه ، وذاك هو رولان بارت الذى أخصه بمبحث خاص فيه لتميزه عن كل من سواه من أدباء العصر : إنه فارس النص .

---

(١٠١) هذا هو مبدأ بارت فى كل كتاباته كما سنفصل فى المبحث التالى (رقم ٣) وذلك يأتى من فكرته عن (جماعية اللغة) وهى قضية سنعرض لها بتفصيل واف فى الفصل الثانى إن شاء الله .

٣ ـ فارس النص :

٣ ـ ١ لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثلما حظى رولان بارت الذى قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن ، وماتزحزح عن الصدارة قط . لأنه وهب مقدرة خارقة على التحول الدائم والتطور المستمر مما حقق له صفة (أهم ناقد أوروبي) .

وهو فرنسى ولد عام ١٩١٥ درس الأدب الفرنسى والكلاسيكى فى جامعة باريس ، ثم خرج ليدرّس الأدب الفرنسى فى رومانيا وفى جامعة الأسكندرية فى مصر . ومنها عاد إلى باريس أستاذا فى الكلية الفرنسية حتى وفاته عام ١٩٨٠م .

ولعل أذكى خطوة أسداها بارت لنفسه هو أن جعل ذاته إشارة حرة ، فخلالها دالا عائما لايحد بمدلول . ولذا جاءت كتاباته إبداعا نصيا ، مثلما هى أعمال نقدية وتنظيرية ، وشملت مسائل الفكر العصرى ليس فى الأدب فقط بل فى علوم الاجتماع والثقافة والسيميولوجيا . بناء على علاقة الإنسان مع الظواهر الاجتماعية والثقافية ومنطلقة فى ذلك كله من مفهومات البنيوية السيميولوجية التى جعلها مرتكزا لدراسته لأعمال (راسين) عام ١٩٦٣ م وقاعدة الدراسة فيها شمولية تجمع كامل أعمال الأديب كنظام فنى يتم تحليله عن طريق استكشاف الوحدات الصغرى . أى أصغر ما فى العمل من عناصر وظيفية تشكل حركة التأليف الداخلية فيه .

وفى هذه الفترة من عمره الفني يخرج بارت كتابه (عناصر السيميولوجيا) عام ١٩٦٤م ، وفيه يعمد إلى تحليل الكتابة فى ضوء علم الإشارات ، مجاريا سوسير فى ذلك ، ويعمل الكتاب تمهيدا لهذا العلم الذى يتداخل تداخلا تاما مع البنيوية ، مما جعل الكتاب مصدرا لهذين المجالين معا . ولم يقصر بارت كتابه على اللغة وإنما مده إلى مجالات أخرى تتجلى فيها السيميولوجية ، مثل أنظمة الملابس ونظام الأكل مما يحمل دلالات اجتماعية وإنسانية . وكأن بارت يقدم قواعده هذه كأسس لتفسير الظاهرة الاجتماعية مهما كان نوعها وسواء كان التعبير عنها لفظيا أو غير لفظى .

وبعد ست سنوات من ذلك يتحول بارت تحولا مذهلا وقويا ، ومعه يتحول الفكر البنيوى السيميولوجي إلى مسار متفتح نحو زمن جديد للكتابة . وذلك بصدور كتابه (S/Z) عام ١٩٧٠ وهو كتاب صار علما على أبرز تغير يحدث في هذا القرن للكتابة الأدبية ، لأنه تمثل رائد لما أصبح يعرف بالتشريحية . والذى جلب هذه النقلة الفذة هو دخول بارت مع جماعة مجلة (تل كويل ـ كما هو) وهى منبر النقد الحديث في باريس ، حيث كان ديريدا ينفث سحره في تلك الجماعة . وسنتحدث عن معطيات هذا الكتاب في فقرة (٣) تحت ولكننا الآن نقدم عرضا لقاعدة الكتاب النقدية :

والكتاب هو قراءة تشريحية لقصة (ساراسين) لبلزاك ، وهى قصة قصيرة في حدود عشرين صفحة ولكن بارت يكتب عنها كتابا يزيد عن مائتي صفحة ، يحلل فيها القصة بناء على (الجمل ـ Lexias) . والجملة هنا مصطلح خاص أخذ به بارت وهو يعنى به العبارة أو التعبير اللغوى ذى الوظيفة المتميزة-واستخرج بارت من هذه القصة خمسمائة وإحدى وستين جملة تمثل وحدات قرائية ، وقام بفحص كل (جملة) على حدة فحصا شاملا من أجل استنباط دلالاتها الضمنية (١-٢) .

ويتم تفسير هذه الجمل بناء على توجهات خمس شفرات استنبطها بارت من النص وهى مايوجه حركة تلك الجمل وينظم دلالاتها الضمنية المتعددة ، وهذه الشفرات الخمس هى :

١ ـ الشفرات التفسيرية وتتضمن العناصر الشكلية المتنوعة التى تستخدمها لغة القصة لتأويل دلالة الجملة أو لتعليق هذه الدلالة .

٢ ـ شفرات الحدث وتشمل كل حدث داخل القصة ، من حركة فتح الباب إلى الموقف الرومانسى ، بناء على أن الحدث لايكون إلا من خلال تمثل اللغة له ، لأننا لاندرك الحدث إلا بالتعبير عنه ، وهو بالتالى ليس سوى نتيجة للقراءة الفنية ـ كما يقرر بارت ـ

(١-٢) يفرق بارت بين نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية وسنعرض لهذا في الفصل الثانى إن شاء الله .

وكل قارىء لعمل روائى يقوم برصد الأحداث فى ذهنه ، من غير وعى ، تحت عناوين مثل أحداث القتل ، أحداث السرقة ، أحداث الغيرة . وهذا العنوان يجسد هذه العواقب .

٣ ـ الشفرات الثقافية : وتشمل الإرجاعات المعرفية التى تشير إلى ثقافة ماتتسرب من خلال النص ، وهذا ليس معناه أن بارت يسعى إلى رصد المعرفة العلمية للنص ولكنه يهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى نوعية هذه المعرفة .

٤ ـ الشفرات الضمنية وهى تأتى من ملاحظة أن كل قارىء لنص يؤسس فى ذهنه وهو يقرأ دلالات خفية لبعض الكلمات والعبارات ، ثم يأخذ بوضع هذه الدلالات مع مماثلاتها مما يلمسه فى عبارات أخر فى نفس النص ، وعندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية فهو عندئذ يقرر (موضوع) القصة وهو غرضها الضمنى . وبهذه العملية ندرك شخصية العمل ونمنحه صفاته .

٥ ـ الشفرات الرمزية : وهى تقوم على التصور البنيوى فى أن الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الثنائى) الذى يقوم على (الاختلاف) بين العناصر المكونة للنص من تحول الأصوات إلى صوتيات دالة ، لصناعة خطاب ، أو التعارض الثنائى الذى ينشأ بين الجنسين ويتفتح فى مطلع حياة الإنسان عندما يلحظ وهو طفل أن أباه وأمه كائنان مختلفان ، وأنه هو يشبه أحدهما ويختلف عن الآخر . وهذان قطبان أحدهما صوتى والثانى بشرى يفرضان نظامهما على النص فيأتى النص اللغوى ممثلا لهذا التعارض الثنائى ، ويتجلى ذلك فى الاستخدام البلاغى للغة مثل الاعتماد على (الطباق) وهو عنصر بلاغى يحتفل به بارت احتفالا بالغا فى تحليله للنظام الرمزى .

ويستخرج بارت هذه الشفرات الخمس من الجمل الثلاث الأولى (١ ـ ٣) وهى جمل العنوان والعبارة الأولى من القصة . ويتساءل هل هذه مجرد مصادفة ؟ ولايوجد فى القصة سوى هذه الشفرات الخمس وستنضوى من تحتها كل جمل القصة (٥٦١ جملة) ولكنها تتداخل مع بعضها البعض فى حركة متشابكة أوضحها بارت فى تحليله المفصل للجمل .

وبجانب الجمل والشغرات يستخرج بارت ثلاثا وتسعين فقرة (Causeries) تنعكس حينا على الجمل والشعرات وحينا على قضايا أدبية ونقدية عامة ، وهى تشبه تنظيم الكتاب إلى فصول فى النهج العادى .

وأخيرا يختم بارت كتابه بفهرسين أحدهما تنظيم بقائمة الأحداث ، والثانى مفتاح لمباحث الفقرات الثلاث والتسعين .

وبذا يبلغ الكتاب صفحته رقم ٢٠٠ ويتجاوزها ، وقد هال ذلك بعض نقاد الأدب مما جعلهم يعجبون لكاتب يكتب مائتى صفحة عن قصة لاتزيد عن عشرين صفحة ، وسخر بعضهم من ذلك عاجزين عن إدراك قيمته الفنية . ولكن القارىء العربى لايجد ذلك عجيبا ولا غريبا ويكفى أن نتذكر كتاب (مدارج السالكين) لابن القيم حيث إنه ثلاثة مجلدات كلها سخرت لشرح آيات (إياك نعبد وإياك نستعين) وبه تتمدد جملتان لتغطى دلالاتها الضمنية والشكلية مئات الصفحات .

وبهذا الكتاب يغزو بارت النقد الأدبى بنظرياته الجديدة فى تشريح النص وبمثاله التطبيقى على قصة بلزاك .

وفى عام ١٩٧٣ يصدر لبارت كتاب (لذة النص) ثم فى عام ١٩٧٥ يصدر بارت كتابا عن نفسه عنوانه (رولان بارت) وفى عام ١٩٧٧ يصدر له كتاب (خطاب عاشق) وهى كتب يدخل فيها بارت فى مرحلة عشق صوفى للنص ، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة . وهى خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين فى مجلة (تل كويل) وكتابها . ويبرز من خلال كتاباته كاتبا متميزا ماهو بالناقد وماهو بالفيلسوف ولا هو بالشاعر أو الفنان وماهو بالروائى ، ولكنه كل هؤلاء مجتمعين ، حيث يتحد بارت مع اللغة فيحل فيها جاعلا الكلمة تجسيدا لذاته ولنفسه ولحبه ، هذا الحب المطلق كالإشارة المطلقة . وبذلك يتجاوز رولان بارت الأكاديمية الجامعية آخذا كل مكتسباتها ونظرياتها ، ويدخل على عالم الإبداع محملا بفكر نظرى ثاقب ، فيجمع بين هاتين المهارتين ليكسر الحواجز بين الكلمة الشاعرة والكلمة العلمية . ويكون أبرز مثال حضارى على ثقافة الغرب الفلسفية والأدبية .

وفى خضم هذه المعمعة الفنية نجد لبارت كتبا تداخلت مع الكتب المذكورة هنا مثل (الكتابة بدرجة الصفر ـ ١٩٥٣) و (برج إيفل) و (إمبراطورية الإشارة) وغيرها من كتب أغنت المكتبة الحديثة بعلم وفكر واسعين .

ويبدو أن لبارت معرفة جيدة بالفكر العربى ، وقد أشار بإعجاب شديد إلى بعض المصطلحات اللغوية العربية من حيث دقة دلالتها وبعد معانيها ، مثل قوله عن إشارة العلماء العرب عن النص بأنه (جسد) وهى إشارة أطربت بارت وانتشى بها فى كتابه (لذة النص) صفحة ١٦ .

٣ ـ ٢ الكتابة الصفر :

من الأساس كان رولان بارت من مريدى النقد الألسنى ، وقد ركز على النص فى كل دراساته وأعلن مبدأه فى ذلك منذ عام ١٩٥٣ حيث قال : (إن تضاعفات صيغ الكتابة هى ظاهرة حديثة تعرض نفسها على الكاتب كخيار يجعل الشكل فيها نوعا من السلوك مما يفسح مجالا لنشوء أخلاقية كتابية . وبذا يضاف عمق جديد إلى الأبعاد التى تصنع الإبداع الأدبى ، لأن الشكل نفسه هو نوع من ميكانيكا الطفيليات فى الوظيفة الذهنية ، والكتابة الحديثة بحق هى كائن عضوى حى ينمو فى جوانب الفعل الأدبى فيزينه بقيمة غريبة على ماقبه من نوايا ، ويجبر الفعل الأدبى على صيغ مضاعفة من الوجود ، وتفرض على المضمون إشارات مبهمة تحمل معها تاريخا ومعنى ثانويا ، قد يحول المضمون أو ينقضه . ولذلك يختلط فكر المضمون وينشأ عن ذلك حتمية إضافية تنبثق دائما من ذلك الاختلاط ، ودائما ماتكون عائقا له وهذه هى حتمية الشكل ـ راجع ـ الكتابة بدرجة الصفر ص ٨٤ ـ) .

وهذا هو توجه النص الذى بدأ عند بارت فى (حتمية الشكل) وهى حتمية تلغى المضمون وتزيحه بعيدا عن مجال دراسة الأدب .

ومن هنا جاءت (الكلمة) لتحتل المنزلة العليا فى القيمة الأدبية فصارت عند فارسها رولان بارت : (تلمع بحرية مطلقة وتتهيأ لتصدر إشعاعاتها نحو تداخلات مبهمة لاحصر

لها ولكنها جميعا ممكنة . فبعد إلغاء العلاقات الثابتة أصبحت الكلمة ذات وجود عمودي كالسارية أو كعمود منتصب في فضاء من كليات المعاني المطلقة ، بكل مافيها من انعكاسات وأصداء : إنها إشارة منتصبة . والكلمة الشاعرة هنا هي حدث لايباشره ماض لصيق ولا بيئة ثابتة ، ولايعكسها أن تقع سوى ظل كثيف لانعكاسات مصادرها ، وماتحيل به من موحيات . ولذلك فإن من تحت كل كلمة في الشعر الحديث يقوم نوع من الجيولوجيا الحيوية وفيه يتجمع المضمون الكلي للاسم بدلا من المضمون المحدد كما في الكلاسيكي [١-٣] شعرا ونثرا . فلم تعد الكلمة الآن تسلم قيادها للنوايا العامة المقررة سلفا من الخطاب المدجن . وبعد حرمان المتلقي للشعر من توجيهات المعاني المختارة ، فإن احتكاكه بالكلمة أصبح حالة مواجهة . وصار يستقبل الكلمة على أنها كم مطلق مصحوب بكل الموحيات المطلقة . والكلمة هنا صارت موسوعية ، إنها تتضمن تلقائيا كل التوقعات التي يسمح بها كعلاقات خطابية يتطلبها الاختيار النصي . إنها لذلك تحقق لنفسها حالة لايمكن تحقيقها إلا في القاموس أو الشعر ــ أماكن حيث يعيش الاسم من غير أداة تعريفه ــ وتتراجع إلى حالة من درجة الصفر ، حبلى بكل معطيات الماضي والمستقبل . إن الكلمة هنا لتملك شكلا جنسيا ــ نوعيا ــ إنها طبقة . ولهذا فإن كل كلمة شاعرة هي مادة غير متوقعة مثل سحارة باندورا تتطاير من داخلها كل إمكانات اللغة . إنها تنتج

(١-٣) يرد هذا المصطلح عند بارت موجها نحو الأدب الغربي ولذا فإنه لا يصلح كحكم على الأدب العربي لأن شعرنا خلال قرونه الخمسة عشر يتمنع على الوصف بأنه (كلاسيكي) وليس لأحد أن يصفه على هذا الأساس إذ ليس أعمى على حكم كهذا من مقارنة شعر مدرسة (عبيد الشعر) مع شعر مدرسة (العذريين) . وما بين هاتين المدرستين من اختلاف يجعل وصفهما معا بمصطلح واحد مستحيلا . كما أن الشعر الجاهلي يحمل خصائص رومانسية وسيريالية مثلما يحمل خصائص كلاسيكية . وهذا يتطلب منا أناة وصبرا مع دراسة شاملة لمعطيات شعرنا القديم قبل الحكم عليه وليس وروده على أوزان متشابهة بكاف لأن نصفه بوصف واحد كما أن تقسيم الشعر حسب تاريخ إنشائه ما هو إلا رصد لتاريخه فحسب . وإنني لأرى النقد الألسني مهيأ لتصنيف الشعر العربي تصنيفا أقرب إلى الصواب . ولعله من المفيد أن نشير إلى محاولة تستحق النظر هنا وهي محاولة المستشرق الفرنسي (بلاشير) تقسيم تاريخ الأدب تقسيما جديدا إلى خمسة عصور اجتهد في رصد الأدب فيها رصدا موضوعيا وترجمها الدكتور أحمد درويش إلى العربية . انظر مجلة (دراسات عربية وإسلامية) يصدرها الدكتور حامد طاهر ـ كلية دار العلوم ـ القاهرة الجزء الثاني ـ جمادى الاولى ١٤٠٤هـ (فبراير ١٩٨٤م) ص ١٠٢ ـ ١١٦ .

وتستهلك بنهم عجيب كنوع من الاجترار المستهام . إنه جوع الكلمة ، هذا الجوع الشائع في الشعر الحديث ، والذى يجعل الخطاب الأدبى مرعبا وغير إنسانى ، إنها تؤسس خطابا مليئا بالفراغات ومليئا بالأضواء ، مشحونا بالغيابات والإشارات الطافحة إليهـا ، دون إمكانية استقرار لنواياه . ولذا فإنه فى نقيض الوظيفة الاجتماعية للغة . وهذا يفتح الباب مشرعا لكل ماهو فوق الواقع ومن ورائه ـ الكتابة بدرجة الصفر ٤٧ ـ ٤٨) .

وهذا يؤسس فى الإشارة الشاعرية مدى زمنيا دائم التحرك ، مما يميز الشعر الحديث عن الكلاسيكى ويعكس معادلة العلاقة بين اللغة والفكر . وهى علاقة تقوم بالكلاسيكى على سبق الفكر للغة (حيث تكون الفكرة الجاهزة سلفا هى التى تولد القول وهذا القول يعبر عنها أو يترجمها . والفكرة الكلاسيكية مفرغـة من المدى . والمدى لايوجـد فى الشعـر الكلاسيكي إلا كضرورة فنية لنظامه التقنى فقط . ولـكن الأمـر على عكس ذلك فى الشاعرية الحديثة ، حيث تفرز الكلمات نوعا من المد الشكلى ، ينبثق عنه تدريجيا تكثيف انفعالى وذهنى من المحال إفرازه بغير تلك الكلمات ، ويصير الخطاب عندئذ زمنا مجمدا لحمل روحى آخر . وفى أثناء هذه العملية تتكون الفكرة وتنشأ شيئا فشيئـا مع حركة الكلمات المتجاورة . وهذا الخط القولى سوف يسقط ثمرات المعانى الناضجة ، ولذلك فإنه يستلزم زمنا شعريا ليس هو بالزمن الاصطناعى ولكنه زمن المغامرة المحتملة ، إنه نقطة الالتقاء بين إشارة ونية ـ الكتابة بدرجة الصفر ٤٣) .

هذه هى مرحلة تحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر .. درجة اللامعنى أى درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضى الكلمة وتاريخ سياقاتها ، ومن مستقبلها بكل مايمكن أن توحى به لمتلقيها . فالكلمة حرة مطلقة من كل مايقيدها وبذا فهى لاتعنى شيئا ، وهى إشارة حرة ، ولذا فهى قادرة على أن تعنى كل شىء ، وهذا يبعد عنها هيمنة الفكرة المسبقة عن إمكانات الكلمة . وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعانى لأن الكلمة تستطيع أن تعنى أى شىء ، ويكفى فى ذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد . أما المعنى فليس له وجود إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه ، ولو أزيحت عنه لأصبح عدما . والشاعرية الحديثة تأتى لتعطى الكلمة هذا الحق الذى هو حق طبيعي لها

حرمت منه على مر السنين بظلم اقترفه عليها أصحاب مدرسة التمركز المنطقى كما سماهم ديريدا ومازالت الكلمة تعانى من ذلك القيد حتى جاء فارسها وحررها من قيدها ورفع لعنة السحر عن الجميلة النائمة .

ومن هذا المنطلق تحركت كتابات رولان بارت حتى فترة السبعينات حيث يقفز جواد فارسنا قفزات واسعة المدى لتحرير النص مثلما حرر الكلمة .

٣ ـ ٣ عشق النص :

لو كتب لقيس بن الملوح أن يصل إلى ليلاه فما هو طريقه إليها ؟

لا طريق له سوى أن يموت زوجها الذى حال بينه وبينها ، وهذا تماما هو طريق رولان بارت إلى معشوقه : إلى النص ـ ولذا فإنه يكتب مقالة فى عام ١٩٦٨ يعلن فيها (موت المؤلف) وكان هذا هو عنوان المقالة . وفيها يناقش بارت مفهومات (مؤلف) و (قارىء) مؤكدا على أن الكتابة هى فى واقعها نقض لكل صوت كما أنها نقض لكل نقطة بداية (أصل) ، وبذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته ، ومن ذلك تبدأ الكتابة التى أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality)بناء على مبدأ أن اللغة هى التى تتكلم وليس المؤلف . والمؤلف لم يعد هو الصوت الذى خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج . ووحدة النص لاتنبع من أصله ومصدره ، ولكنها تأتى من مصيره ومستقبله . ولذا يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارىء ، ولا غرابة أن نقول إن ولادة القارىء لابد أن تكون على حساب موت المؤلف . وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد ، فيقتل رولان بارت منافسه ليستأثر هو بحب معشوقه (النص) وينتصر القارىء على المؤلف ويخلو الجو للعاشق ، كى يمارس حبه مع محبوبه الذى لايشاركه فيه مشارك .

وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه حيث ينتسب الابن إلى أبيه الذى يمثل المصدر ، ووجوده سابق على وجود الابن ، تتحول إلى علاقة (ناسخ)

و (منسوخ) أى أن المؤلف لايكتب عمله ، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمدا جهده من اللغة التى هى مستودع إلهامه . ولاوجود للمصدر إلا من خلال النص ولولا النص ماكان المصدر ، ونحن لانعرف المتنبى إلا من خلال شعره . فشعره سابق عليه ولولا ذلك الشعر لما عرفنا رجلا اسمه أحمد بن الحسين يكنى بأبى الطيب المتنبى ، وفى عصره كان ملايين من البشر مثله لهم آباء سقاءون وجالسوا الملوك والولاة وولدوا فى الكوفة وغيرها وماتوا بالصحراء بأيد آثمة ، ولم نعرف عنهم شيئا ولم نسأل عنهم لأن لا أدب لهم . فالنص إذاً هو الأصل وليس المؤلف ، وهذا يذكرنا بمعادلة تيتشه عن الدبوس والألم كما ذكرنا سالفا .

ونعود الآن إلى بارت لنشهد على يديه مصرع النقد التقليدى الذى ينهزم خاسرا على منظر موت المؤلف حيث تختفى السيرة الذاتية وتاريخ حياة الكاتب وأزماته النفسية معه فى فناء قاتل . وتحل محل ذلك نظرية فنية فى (استقبال) النص حيث يقوم القارىء إلى جانب (الناسخ) لينعش النص بحياة جديدة . وكنتيجة لهذا فإن الكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الحدث أو مجالا للتعبير أو انعكاسا وجدانيا . لقد أصبحت الكتابة حالة تمثُّل ذاتى . وبذا يجهز بارت على نظرية (المحاكاة) الكلاسيكية التى تعتبر الأدب مرآة تعكس ماهو موجود فى الحياة سلفا . وذاك على نقيض المبدأ الجديد الذى يؤكد أن الناسخ إنما ينسخ نصه مستمدا وجوده من المخزون اللغوى الذى يعيش فى داخله مما حمله معه على مر السنين . وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لاتحصى من الثقافات ولايمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه ، ولذا فإن النص يصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة ، وهو يدخل بذلك فى علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص . وبذلك يقدم رولان بارت ماسماه بمعجم النصوصية المتغاير العناصر Heterogeneous dictionary of intertextuality . والنص يصدر من ناسخه كإشارات متعاقبة مأخوذة من مستودع اللغة . وليس لهذا الفعل التضاعفى من وجهة سوى وجهة واحدة هى : القارىء .

وبدلا من (المحاكاة) ومن نظريات (التعبيرية) الرومانتيكية ، أو من النظرية التعليمية (التوجيهية) فى الأدب ، يقدم بارت نظرية (النصوصية) حيث يموت المؤلف ويتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة ، ويتم الاحتفال بمولد القارىء . والعمل الذى أصبح الآن يدعى (نصا) صار يتفجر إلى ماهو أبعد من المعانى الثابتة ، إلى حركة مطلقة من المعانى اللانهائية ، تتحرك منتشرة من فوق النص عابرة كل الحواجز ، إنه الانتشار كما يسميه بارت (dissemination)[١٠٤] .

ولكى يتحقق عصر القارىء كما بشر به بارت ، فإنه يفتح لهذا العصر مجال النص بأن يعرض لنا نوعين من النصوص هما النص القرائى والنص الكتابى .

والنص الكتابى هو النص الحديث الذى يدعو إليه بارت وهو نص يمثل (الحضور الأبدى) والقارىء أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له . والقراءة فيه هى إعادة كتابة له . وهذا النص هو حلم خيالى من الصعب تحققه أو إيجاده ولكنه مع ذلك مطلب سالم للأدب ، إنه ـ فى كلمات بارت ـ الشعر من دون القصيدة ، والأسلوب من دون المقالة (ولعله أراد بذلك ما أراد ديريدا من الأثر) .

والقارىء هنا لايقرأ وإنما يفسر ويكتب ، لأن النص ليس بنية من الدلالات ولكنه (مجرة من الإشارات) وهو نص لابداية له ، كما أنه قابل للانعكاس الذاتى على نفسه . وهذا على النقيض من النصوص القرائية التى تطغى على الأدب وهى نصوص تتصف بأنها (نتاج) لا (إنتاج) ، وهى الأدب الكلاسيكى الذى من الممكن أن يقرأ فقط دون أن تعاد كتابته ، وهذه تحتاج إلى قارىء جاد حصيف العقل ، بينما النص الكتابى يحتاج إلى عاشق موله لايتورع عن اختطاف محبوبته ، والبقاء معها فى المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع ـ (راجع S/Z ٤ ـ ٥) .

---

(١٠٤) استمدت هذه الفقرة بـ : Leitch : Op. Cit 103.

ومن هنا تنشأ علاقة الحب بين القارىء والنص وتأتيه (لذة النص) كما وصفها قائلا :

(حينما أكون مع من أحب ويأخذنى الهاجس فى شىء آخر سواه : هذه هى كيفية وقوعى على أفضل أفكارى ، وهى أفضل حالة لابتكار ماهو ضرورى لعملى . وكذا الحال هى مع النص : إنه يبعث فى أجمل المتع إن استطاع أن يجعل نفسه مسموعا بطريقة غير مباشرة ، إن كنت فى قراءتى له أندفع إلى الاستماع إلى شىء آخر . وليس ضروريا أن يستحوذ علىّ «نص اللذة» . من الممكن أن تكون العملية حالة خفيفة ومعقدة وربما مكسرة للمخ كحركة مفاجئة للرأس مثل حركة رأس الطير الذى لايفهم ما نسمع ، لكنه يسمع مالانفهم ـ لذة النص ٢٤) .

○○○

هذه بعض من أفكار بارت حول النص الأدبى أفردتها هنا بحديث يخصها ، وماذاك بحاو إلا لجزء يسير من إنجاز هذا الناقد العظيم ، وغير ماذكرت الكثير ومنه شىء تناولته فى عرض الكتاب رأى القارىء بعضه فيما سبق ، وسيرى كثيرا فيما يلحق من فصول ، وأرجو أن يكون فى ذلك إيضاح لأهم مانجده عند بارت . ولاريب أن الموضوع يحتاج إلى بسط أوسع من هذا وأشمل . ولا عذر لى فى الجنوح عن هذا البسط سوى أن هذا الكتاب ماقصد إلى هذا الغرض ، وإنما أعرض هنا ماهو ذو صلة برسالة الكتاب وهى رسالة لاتطلب إلا بعض مالدى رولان بارت ، وقد أفدت من هذا البعض كل الإفادة وحاولت عرضه باجتهاد صادق فى إيضاحه إيضاحا لايعتريه لبس يحرفه عن أبعاده ، أرجو أن أكون قد وفقت فى ذلك ، وإنى لأعلم علم اليقين أن اقتباس الأفكار بعد إخراجها عن سياقها التى ولدت فيه ينتج عنه لبس يقود إلى سوء فهم . ولكن هذه حالة لاسبيل إلى تجنبها إلا بنقل العمل كاملا ، وهذه غاية لايتسع لها هذا الكتاب ، فليس لى إذاً إلا أن أجتهد بقدر ماوهبنى الله من وسائل ، ولقد بذلت جهدى فى ذلك وقدمت كل ماعندى من أسباب وكل أملى من الله هو أن يوفقنى إلى صناعة الخير وبذره ما استطعت إلى ذلك سبيلا .

٤ ـ أفق النص : نظرية القراءة// تفسير الشعر بالشعر :

٤ ـ ١ نظرية القراءة :

لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبى لما لمسناه إلا فى حالة التقاء القارىء بالنص ، فالأدب إذاً هو نص وقارىء ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق ، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارىء ومن هنا تأتى أهمية القارىء وتبرز خطورة القراءة ، كفعالية أساسية لوجود أدب ما . والقراءة منذ أن وجدت هى عملية تقرير مصيرى بالنسبة للنص ، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له ، فإذا ما استقبلنا قولا إبداعيا على أنه شعر فهو شعر وتظل هذه صفته ، أما لو استقبلناه على أنه سجع كهان فهو سجع كهان وليس بشعر . ويختلف الحكم على نفس النص حسب استقبالنا له . فالقراءة إذاً تتضمن تقرير مصير النص الأدبى ، ومثلما أنها مهمة كفعالية ثقافية فإن نوعيتها مهمة أيضا ، ومادام أنه ينتج عنها تقرير مصير النص فإنه من الضرورى أن نعرف أى نوع من القراءة يستطيع تحقيق ذلك بقدر من الكفاءة يؤهله للحكم الصحيح .

ويعرض تودوروف علينا ثلاثة أنواع [(١٠٥)] من القراءة هى :

١ ـ القراءة الإسقاطية : وهى نوع من القراءة عتيق وتقليدى لاتركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع ، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية ، والقارىء فيها يلعب دور المدعى العام الذى يحاول إثبات التهمة .

---

(١٠٥) را : Scholes : Structuralism 143.
وقد نقلت منه أسماء الأنواع فقط أما التعريفات فهى ما توحى به مدارس النقد الألسنى عامة . ولذا فتعريفاتى هنا تختلف عن تودوروف .

٢ - قراءة الشرح : وهذه قراءة تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطى المعنى الظاهرى حصانة يرتفع بها فوق الكلمات . ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعانى ، أو يكون تكريرا ساذجا يجتر نفس الكلمات .

٣ - قراءة الشاعرية : وهى قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفنى ، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لاتردّ لتكسر كل الحواجز بين النصوص.. ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ماهو فى باطن النص ، وتقرأ فيه أبعد مما هو فى لفظه الحاضر . وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية ، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنسانى حضارى قويم .

ولعلنا لانجد صعوبة فى تمييز القراءتين الأوليين ومن ثم عزلها ، ولكننا قد تجد القراءة الشاعرية عسيرة التمييز لاسيا وأنها تداخلت فى بعض المجـالات مع ماسماه بعضهم بالوصفية الأسلوبية ، وهى تهمة وجهت إلى رومان ياكوبسون كثيرا .

ولاشك أن ياكوبسون قد وقع فى شىء من الميكانيكية العقيمة فى إغراقه بالوصف الأسلوبى الذى يقوم على رصد إحصائى شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية ، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب التى يفترض ياكوبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفنى . ومن ذلك دراسته لإحدى قصائد بودلير ، وهى دراسة شاركه فيها ليفى شتراوس ولم يتركا فى هذه الدراسة أى تركيب داخلى فى القصيدة إلا ورصداه ولم يحاولا التمييز بين ماهو ذو أثر فنى وبين ماهو تركيب عادى . وهذا ماجعل ريفاتير يتناول نفس القصيدة بالدراسة والتحليل ناقضا نهج ياكوبسون وشتراوس ذا الرصد الأسلوبى الشامل . وفى هذه الدراسة يقدم ريفاتير نهجا بديلا هو نهج قرائى سماه نهج (القارىء المثالى) وفيه يعمد إلى (الاستجابة الذاتية) التى تبدأ من القارىء وتنتهى بالنص ، وكأنه يعيد لنا هنا فكرة ريتشـاردز عن (المخـزون الانعكاسي) كاستجابة للقارىء على مافى النص . وبذلك يقدم ريفاتير الشعر على أنه (قضية استجابة) من القارىء . والكلمة الشعرية عندئذ هى (الباعث) لهذه الاستجابة ،

ولكن ذلك لايتم إلا بعد أن يتناولها القارىء ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهنى . ويذا تكون الانطلاقة من القارىء إلى النص وليست من النص إلى القارىء . وهذا أهم فارق بين قراءة ريفاتير لقصيدة بودلير وقراءة ياكوبسون وليفى شتراوس لها . ولم يقع ريفاتير فى غلطة الرصد الميكانيكي لأنه أدرك أن القارىء لايستجيب فعليا إلى (كل) أبنية القصيدة ، ولذلك فإنه ليس من الضرورى أن ترصد (كل) بنية شعرية فيها . وأى بنية لاتحدث أثرا فى القارىء فهى بنية غير مؤهلة للرصد . ومن خلال محاولة التمييز بين أبنية النص ، يستطيع الدارس أن يميز بين ماهو من خصائص الجنس الأدبى عامة ، وبين ماهو خاصية أسلوبية تنفرد بها هذه القصيدة بالذات ، وبين ماهو خصائص مجتلبة من جنس أدبى آخر مختلف وذلك كى نتعرف ليس على القصيدة ولكن على (الشعر) فى القصيدة (١-٦) وننتقل حينئذ من الوصف إلى الحكم .

ويتصدى نقاد آخرون (١-٧) لنهج ياكوبسون الوصفى منتقدين الاقتصار عليه وأخذه كمسلمة مسبقة فى أن الأبنية تفسر سر الإبداع ، وهو افتراض لايصمد فى وجه النقد ويكفى لرفضه أن نتصور أن لكل قول بناء ، ولكن هذا لايوجب أن يكون كل قول إبداعا . ولو حاولنا أن نستنبط أنظمة بنيوية لألفية ابن مالك تتوافق فيها مع أنظمة (واحرقلباه) للمتنبى لما أعجزنا ذلك ، ولكن هذا لايجعلها فى منزلة واحدة ، مما يعنى أن الأبنية لاتسبق الإبداع وليست سببا له ، ولكنها نتيجة له .

وكأن هذا يجعلنا فى حيرة من أمرنا ، وقد تأخذنا الحيرة إلى حد التشكيك بقدرة النقد على تحليل الإبداع . ولكن الأمر ما أن يبلغ بنا هذا الحد حتى تجد النقد يسعفنا بحلول لهذه المعضلة ينقذنا بها وينقذ حيله من الانفراط .

ومن هذه الحلول ماجاء به (بيتيت) نقلا عن (راولز) وهو (مبدأ التوازن الانعكاسى)(١-٨) وهو مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالى وبين البنية ، أى أن

(١-٦) را : السابق ٣٢ ـ ٣٩ .

(١-٧) مثل كولر : Culler : Structuralist Poetics 62.

(١-٨) را : Pettit : Op. Cit. 41

البنية لكى تكون خاصية أسلوبية لابد أن تكون انعكاسا للحس الحدسى الذى نشأ عند القارىء كنتيجة لاستقباله لها . وهذا المبدأ يؤسس القراءة على أنها أصل ينطلق منه للتحليل ، والنقد يكون محاولة لبرهنة "الذوق الصحيح أو كما يقول شتراوس [١٠٩] (إن هدف البنيوى هو أن يكتشف لماذا الأعمال الأدبية تأسرنا) أى أن الأسر يقع أولا ثم تتبعه عملية اكتشاف أسباب هذا الأسر ، وهذه ليست سوى محاولة (لإرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الموضوعية) كما يقول عبد السلام المسدّى . [١١٠]

ومن هنا تكون قيمة النص فيما يتفاعل به القارىء من عناصر الكتابة التى هى (الحيل البارعة التى تورط القارىء فى إشكالات حالته الإنسانية كصانع أوّلي للدلالة النصية ، وكصانع للإشارة وقارىء لها ، وبذا تصبح المهارة الأدبية سببا لقاعدة مكينة للتفسير الانعكاسى) . [١١١]

وبذا نجد أنفسنا فى مواجهة خطيرة مع فعالية القراءة ، فقد منحناها سلطة على النص تجعلها ذات قيمة أولية ، وهذا قد يدخل علينا مشاكل معقدة تأتى من جرأة القراء على النصوص وقد لايكونون قراء مؤهلين لأداء هذا الدور ، فكيف نحمى النص من الضياع ومن أن يكون ضحية للتطرف فى فتح باب القراءة الحرة ؟ إن الحماية الحقيقية للنص هى (السياق) . وقد رددنا من قبل أن المعرفة التامة بالسياق شرط أساسى للقراءة الصحيحة . ولايمكن أن تأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق ، لأن النص توليد سياقى ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوى ، ليؤسس فى داخله شفرة خاصة به تميزه كنص ، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبى . والقارىء حر فى تفسير هذه الشفرة وتحليلها ولكنه مقيد بمفهومات السياق ، فالشفرة الشعرية لايجوز أن تفسر بمفهومات السياق الروائى مثلا . ولكننا نستطيع أن نفسر تلك الشفرة حسب ماتوحى به أصول جنسها الأدبى . وذاك لأن النص

---

(١٠٩) السابق ٧١

(١١٠) الأسلوبية ٥٧

(١١١) **Culler : Structuralist Poetics 130**

ليس عملا معزولا يقف عارضا نفسه ومعناه على قارئه ، ولايحتاج القارىء لشىء سوى إجادة قراءة الحروف ، وكأن القارىء ليس سوى مستهلك أدبى للإنتاج اللغوى . إن الأمر على عكس ذلك تماما ، والنصوص الأدبية لاتتجه إلى الخواء كما أنها لم تأت من فراغ . والقراءة الأدبية لم تعد فعالية سلبية لاتتجاوز التلقى الآلى من القارىء ، وكأنما هو وعاء معدنى لا دور له سوى استيعاب مايصب فيه . والقارىء الصحيح لم يعد يقبل هذا الدور الآلى لنفسه ، ولذلك فإنه ليس مجرد متلق ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها فى مزاج تكوينه الحضارى الشمولى ، والنص هو الملتقى لهاتين الثقافتين . والكاتب صاغ النص حسب معجمه الألسنى وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخا مديدا ومتنوعا ، وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر ، ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهن الكاتب ، ولم يغب عن الكلمة التى تظل حبلى بكل تاريخياتها . والقارىء حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه ، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التى وعاها الكاتب حينما أبدع نصه ، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارىء ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارىء وآخر ، بل عند قارىء واحد فى أزمنة متفاوتة ، وكل هذه التنوعات هى دلالات للنص حتى وإن تناقضت مع بعضها البعض . وهذه مقدرة ثقافية لاتهيأ إلا للقارىء الصحيح ، وهى مايمكن تسميته (بالسياق الذهنى) للقارىء ، أى المخزون النفسى لتاريخ سياقات الكلمة . ومن يملك هذه المهارة فهو القارىء الصحيح . أما من قصرت به باعه عن بلوغ هذا المستوى من الوعى القرائى فإنه لا أمل يرجى فيه بأن يفسر نصا أدبيا تفسيرا سيميولوجيا أو تشريحيا يمكّنه من سبر أبعاد النص . والعيب عندئذ ليس فى النص ولكن فى القارىء نفسه ، مما يذكرنى بمثل ضربه ابن سينا ويصدق على حالة كل العاجزين الذين هم (كمن لايتهيأ له أن يتخذ من الخشب كرسيا فإن ذلك ليس لأمر فى نفس الخشب بل لأمر فى نفس الصانع) [١١٢] .

---

(١١٢) ابن سينا : الفن السادس من جملة المنطق : الجدل ص ٢١ ـ القاهرة ١٩٦٥ (نقلا عن المسدى : من مضامين اللسانية ص ٢٧) .

فالقراءة إذاً هى عملية دخول إلى السياق ، وهى محاولة تصنيف النص فى سياق يشمله مع أمثاله من النصوص التى تمثل (أفقية) فسيحة للنص المقروء تمتد من حوله ومن قبله وتفتح له طريقا إلى المستقبل . والنص هنا أشبه بالنجم فى السماء ، حيث ينبثق من بين آلاف النجوم التى لايميزه عنها إلا أن يخصه الإنسان بنظره . وليس للنجم وجود خارج سمائه وكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه . كما أن قيمة النجم هى فيما نراه نحن فيه وفيما نسبغه عليه ، وهذا هو معناه حتى وإن كان النجم قد احترق منذ آلاف السنين ، فإن معناه ووجوده يظلان قائمين من خلال ماتسبغه نظراتنا إلى ذلك النور الآتى من السماء ، وكذا الحال مع النص الذى لايحمل معناه وقيمته كجوهر ثابت فيه ، ولكنهما وجود يمنحه القارىء للنص ، وحسب ماهية هذه المنحة تكون ماهية الوجود .

والسياق للنص هو السماء للنجم ، فكأن الكاتب حينما كتب ذلك النص المعين أفرد نجما بنظره واستعار وجوده ليخصه بميلاد شخصى ، ويكون هيأه للقارىء كى يحضنه عندما يخصه بنظرته والفاعلان الكاتب والقارىء يتحركان فى (مجالية) الأدب التى تقيم الألفة بينهما وتوجه نظرتهما نحو نص واحد . ولكل منهما الحق فى أن يصنع من هذا النص مايشاء حسب مبادىء اللعبة : السياق . ولذلك فإنه (ليس للقصيدة أن تعنى ، وإنما يكفى أن تكون (١١٣) _ A poem should not mean but be) .

ويجب أن أوضح هنا أن مارددناه من قول عن (القارىء الصحيح) إنما هو محصور فى القارىء فقط ، وليس هو صفة للقراءة فنحن لانقترح شيئا اسمه القراءة الصحيحة ، ولا وجود لمصطلح كهذا فى النقد الألسنى ومدارسه ، لأن تفسيرات القارىء الصحيح (أو المثالى - كما عند ريفاتير) لايمكن أن توصف بالصحة لأن هذا الوصف يتضمن إمكانية وصفها بالخطأ ، وهذا غير وارد أبدا ، فمتى ماكان القارىء متمكنا من السياق الأدبى لجنس النص ، ومتى ماكان فاهما لحركة الإشارات ونحوية بنائها ، فإن تفسيره لها كله مقبول . ومادام أنه لاوجود للمعنى الثابت أو الجوهرى فإنه لن يكون هناك مجال لحكم أو

---

(١١٣) Abrams : The Mirror and the Lamp. 283

لحاكم على الصحة من عدمها . وكل قراءة لنص هى تفسير له ، وهذا هو موضوع الفقرة التالية .

٤ ـ ٢ تفسير الشعر بالشعر :

فى العمل الأدبى تتحكم عوامل الغياب وتطغى على كل العناصر . ولا حضور إلا لعاملين فقط هما القارىء والنص[١١٤] ، وهذان العاملان يشتركان فى صناعة الأدب أو الأدبية فى لغة ريفاتير . فالنص ينتصب أمام القارىء كحضور معلق ، والمطلوب من القارىء هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكى يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة ، والنص يعتمد على هذه الفعالية اعتمادا كاملا وبدونها يضيع النص . وحينما يقول المتنبى مثلا :

أعيذهـا نظـرات منـك صادقة   أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

فإنه يطلق البيت معلقا فى الهواء معتمدا بذلك على فهمنا لأبعاد إشارات هذا البيت ، وهو لايريد منا أن نفهم المعنى الموجود فى هذا القول ، ولكنه يريدنا أن نفهم الغائب عنه . أى دلالته المجازية . فالشحم والورم لايعنيان هنا الشحم والورم المعروفين ، وهذان معنيان يعزف عنهما الشاعر ولايريدهما . ولذا فإن (شحم وورم) هما إشارتان حرتان ، وهما وجود معلق ، يعتمد على (غياب) سيتولى القارىء إحضاره إلى البيت فى كل مرة يقرأ فيها هذا البيت ، ويتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية الالتقاء بين الإشارة ومفسرها ، فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة ، أو المحبة والنفاق أو العلم والجهل ، أو أى متضادين قد ينبثقان فى ذهن القارىء لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين ، وهذا هو معنى القراءة أو تفسير النص ، أى أنها عملية إحضار للغائب ، على أن هذا الغائب هو أثر النص الذى هو سبب تميزه كأدب ، وليس مجرد قول لغوى .

---

(١١٤) را : **Riffaterre : Models of the Literary Sentence. 18**

وهذه الصلة بين الحضور والغياب هى صلة حياة ووجود فى النص ، ولقد شخص تودوروف هذه الصلة فى نظرية فنية استنبطها من حكاية (ألف ليلة وليلة) حيث صار الخطاب معادلا للحياة ، وعدمه هو الموت ، فالإنسان هو كائن ناطق ، وإن سكت فله الفناء . وسكوت شهر زاد هو موتها وعكسه النطق ، والخطاب هنا هو الهوية وهو سبب الوجود . وليس الموت إلا انعدام القدرة على النطق . وهذا أوجد تشابها بين الكلمة والرغبة ، (فالكلمات تتضمن غياب الأشياء تماما مثلما أن الرغبات تمثل غياب المرغوب فيه) (١١٥) .

ومن هنا يأتى (الاختلاف) فى النص الأدبى كقيمة أولى من حيث اختلاف لغة النص عن لغة العادة ، واختلاف الحاضر منها عن الغائب ، كاختلاف الحياة عن الموت والحلم عن الواقع . ويكون هذا الاختلاف فى النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفى عناصر الحضور وعناصر الغياب . وعلى القارىء أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ ، وذاك هو التفسير وهو فعالية القراءة الأدبية ، التى تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المفقود الذى يدعم كل المعانى ويجعلها ممكنة . إنه البحث عن الحقيقة الخالصة ، التى قال عنها شتراوس مقولة تصور لنا طريقها حيث يضعها كالتالى : (إن الحقيقة الخالصة ليست أبدا هى الأكثر ظهورا ، وطبيعة الحقيقة مبرهنة فيما توليه من عناية لإخفاء نفسها)(١١٦) وكأنى بالعرب قصدوا ذلك حينما قالوا إن المعنى فى بطن الشاعر ، أى أنه غياب يلزم استحضاره .

وعملية استحضار الغائب تفيد فى تحويل القارىء إلى منتج للنص مما يجعلها مضاعفة الجدوى ، فهى من ناحية تثرى النص إثراء دائميا باجتلاب دلالات لاتحصى إليه ، ومن ناحية أخرى تفيد فى إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعى ، وهو شعور لايمكن تحقيقه إلا إذا أحس الإنسان أنه يقدم شيئا إلى النص عن طريق تفسير إشاراته

---

(١١٥) را : Culler : Structuralist poetics 109

(١١٦) را : Pettit : Op. Cit 78.

حسب طاقة القارىء الخيالية والثقافية ، وهذا التفسير هو فعالية صادرة من القارىء مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المفسر حين أخذ يشارك فى إنتاجه . ويحدث لهذا ردة فعل بعيدة الأثر فى تقدم الفكر البشرى وانفتاحه ، وفى تذوق اللغة وجمالياتها . مما يحول الأدب إلى تجربة عظيمة الجدوى للإنسان نفسيا وعلميا ، ويعيننا على تجاوز مرحلة التتلمذ والتقليد .

ومن هنا يأتى تفسير النص كوصف نقدى لا للنص كجوهر ، ولكن لفهمنا للنص ، أى أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص ، وهذه العلاقة هى تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارىء بالنص ؛ وهى تشبه نشوء الكتابة وارتباطها بالتجربة الإنسانية ، وهذا يجعل القراءة إبداعا مثلما جعل الكتابة - من قبل - إبداعا . ولذا فإنه لاسبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأى نص ، وستظل القراءة تجربة شخصية ، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأى نص ، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة ، بعدد مرات قراءته . ولذلك فإن أفضل أنواع الاستعارة ليست هى التى تغلب عليها عناصر المشبه ولا التى تغلب عليها عناصر المشبه به ، وإنما هى تلك التى تكثر فيها عناصر الحياد ، أى العناصر التى لا تقبل الانضواء إلى أحد الطرفين دون الآخر ، وتظل حرة ومعلقة ، يتناولها القارىء كيف شاء ويصرفها كيف شاء ، وهى الشوارد التى يسهر الخلق جراها ويختصم - كما هو مبتغى المتنبى . وتتيح مجالا للتفسير والقراءة الإبداعية ، وتجعلنا أمام نص (كتابى) يأخذنا إليه لنشارك فى صناعته - كما هى أمنية بارت - .

وهذا يضعنا فى طريق مدرسة النقد التشريحى الذى يبرز أمامنا كأجمل ماقدمه العصر من إنجاز أدبى نقدى حيث يعطى مجالا تاما للتركيز على النص ، وفى نفس الوقت يفتح بابه للدور الإبداعى للقارىء . ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحول القارىء من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له ، وكما قال دى مان فيما نقلنا أعلاه - (إنه يركز على اعتماد التفسير اعتمادا مطلقا على النص ، مثلما يعتمد النص اعتمادا مطلقا على التفسير) . وبذا نعطى القارىء ونعطى النص حقهما الكامل نتيجة لكونهما العاملين

الوحيدين اللذين التزما بالحضور فى التجربة الأدبية ، وما عداهما فهو غياب يعتمد على وجودهما كى يمكن إحضاره .

وبسبب هذه المعادلة التى أراها منصفة وضرورية ، نستطيع أن نصف القراءة بأنها فعالية أدبية وليست مجرد مظهر ثقافى ، كما أننا نستطيع أن نضمن للنص حقه فى أن يكون فعلا أدبيا وليس قولا إخباريا . وعملية إحضار عناصر الغياب إلى النص هى فى حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص ، ولقد ذكرنا من قبل أن لكل كلمة فى النص تاريخا يقف فى مستودعها ، وهو تاريخ لمستقبلها مثلما هو تاريخ لماضيها . ومن السهل أن نتصور ماضى هذا التاريخ الذى يتم استحضاره على درجات متفاوتة ، أما مستقبل هذا التاريخ فهو يأتى من قدرة الإشارة على الإيحاء وعلى جلب إشارات مماثلة لها فى السياق الذهنى للقارىء ، ولهذا فإن آلاف الأصداء تتوارد إلى مخيلة القارىء فى كل مرة يقرأ فيها نصا أدبيا . وبذا فإن آلاف القصائد تشترك بمد القارىء بوسائل التفسير لإشارات قصيدة ما . وهذا مايؤسس لنا مبدأ سنحاول الأخذ به إن شاء الله ، وهو مبدأ (تفسير الشعر بالشعر) أى إدماج كل قصيدة فى سياقها . ولكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبى ، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها . وهذان سياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر ، ومن المهم جدا معرفة هذين السياقين من أجل التمكن من التحرك الفعال باتجاه تفسير أى قصيدة (ويسرى هذا على كل نص أدبى ، ولكننى هنا أخص الشعر بالذكر لأنه هو هدفى الأول فى هذه الدراسة) . وعليه فإن مبدأ (تفسير الشعر بالشعر) سيكون عندى شعارا نقديا تصدر عنه قراءاتى الشعرية فى هذه الدراسة خاصة ، وهو تمثل كامل لمفهومات (السياق) و (النصوص المتداخلة) وتفسير النصوص . ويشكل عندى الفقر العمودى لنظرية القراءة . أما وجه التطبيق عندى فهو ما سأتحدث عنه فى المبحث القادم إن شاء الله .

٥ ـ النموذج : نموذج الجمل الشاعرية / نموذج الخطيئة والتكفير.

٥ ـ ١ رأينا فى المباحث الأربعة السابقة عرضا لمدارس النقد الألسنى الحديث ، وهى مدارس تركز على النص وتنطلق منه مثلما تتجه إليه ، وتأسست منها نظرية النصوصية والشاعرية حيث صار علم الأدب علما للنصوص (لا للمضامين) ، وصارت القراءة الأدبية فعالية نقدية متطورة تسعى إلى تأسيس لغة العمل المقروء وتشخيصها ، بناء على مفهومات (الشاعرية البنيوية) ، وما ذاك إلا مشروع طموح لابتكار لغة اللغة ، وهو قمة العطاء الأدبى الجمالى . ومن خلال تأسيس لغة النص وشاعريته يمكننا الدخول به ومعه إلى السياق الذى يمتاز به جنسه الأدبى ، وهذه هى أفضل وسيلة إلى معرفة الأدب ، وبالتالى معرفة (الأديب) الذى ما إن نشخص لغته فيما ينسب إليه من أدب حتى نكتشف بذلك حقيقة هذا الكاتب اللغوية والحضارية ، ونستطيع عندئذ أن نضعه فى موضعه من السياق الحضارى لأمته ، وهذا السياق هو الإنشاء الثقافى للإنسان ، وبه تكون للإنسان حقيقة ويكون له وجود ، وهما حالتان لا تتوفر لهما أسباب النمو إلا من داخل اللغة فكأنهما خليتان من خلاياها لا يعيشان خارجها ، وفى نفس الوقت يسهمان فى إبقائها حية مثلما تبقيهما حيتين . وكل ماهو خارجى عن اللغة فهو غير قابل للإدراك الإنسانى ، ولهذا فإن اللغة هى الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك ، وتشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية . وبذا تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هى تجربة جمالية . وهذا هو ما نسعى إلى إكسابه لدراستنا هذه ، مفيدين فيه من معطيات المدارس النقدية المعروضة أعلاه .

وكل مانتوق إليه من هذه المدارس هو أن نقرأ الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور ، وذلك كى نحمى دراساتنا من الوقوع فى الوصفية (المديحية غالبا) مما يوقعها فى التكرارية الساذجة وبتفسير الماء ـ بعد الجهد ـ بالماء .

○ ○ ○

إن مفهومات مثل : الصوتيم / العلاقة / اعتباطية الإشارة / الاختلاف / الأثر / النصوص المتداخلة / السياق / الشفرة / الشاعرية (وقد شرحناها من قبل) هى تصورات نظرية قوية الإشعاع وثاقبة الرؤية ، مما يعين القارىء الواعى على مواجهة النص كمواجهة الفارس للحصان الأصيل ، فيمتطى صهوته لا لينام على سنامه ، ولكن لينطلقا معا كالسهم صارما وحادا يسبحان فى مضمارهما الفسيح وهو مضمار السياق الأدبى وهو فعالية يشترك فيها الفارس والحصان (القارىء والنص) .

ولقد حاولت الإفادة من هذه المفهومات فى محاولة منى لقراءة أدب (حمزة شحاتة) ، وهو أدب وجدته يعين على تبنى هذه التصورات، وذلك لشموليته وتنوعه وعمق مادته وغزارتها . وجعلت النهج التشريحى سرجا يعيننى على الثبات على صهوة النص السابح ، ويمكننى من السباحة معه ، وبذا تمارس الإشارات حريتها وتنطلق فى تأسيس شفرتها .

ومن هذا المنطلق دخلت على النص الأدبى على أنه (جسد حى) على حدّ وصف العرب له ـ كما نقل عنهم بارت ـ (لذة النص ١٦) ، وما دام النص جسدا ، فلابد أن يكون القلم مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه وكشف ألغازه فى سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء ، أى أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم . وهى عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة ، لنعيد تركيبها مرة أخرى كى نصل إلى كلٍّ عضوي حى لها ، ولكنه يختلف عن (الكل) الأولي من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرّح ، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة على العمل ولو ظاهريا . ومن هنا تأتى التشريحية كاتجاه نقدى عظيم القيمة ، من حيث إنها تعطى النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له ، أى أن كل قراءة هى عملية تشريح للنص ، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص ، وبذا يكون النص الواحد آلافا من النصوص يعطى مالاحصر له من الدلالات المتفتحة أبدا .

وهذه تشريحية تختلف عن تشريحية ديريدا ، تلك التى تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه ، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لاتنفعنى فى هذه

الدراسة . ولقد استخدمها ديريدا لأنه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله (من أفلاطون وأرسطو حتى نيتشه وهيغل وهيدجر ومن بعدهم) فجعل نصوصهم تنقض فكرهم ، مما جعله يتهم فلسفاتهم والفكر الغربى كله معهم بالتمركز المنطقى ، وطرح بديلا لذلك فكرته عن (النحوية) . وذاك جهد فذ نتج عنه أفكار نقدية متطورة أفاد منها الدارسون ، ونبغ من بينهم رولان بارت مقدما مدرسته التشريحية المتميزة ، وهى مدرسة تأخذ باتجاهين يختلفان ولكنهما يتعاضدان فى تأسيس اتجاه نقدى مثمر ، وأحدهما هو نهجه فى كتابه (S/Z) حيث جعل التشريحية تفكيكا مرحليا لأجزاء العمل المدروس ومن ثم بناء النص من جديد ، أى النقض من أجل إعادة البناء . والنهج الثانى أتى بعد ذلك فى كتبه اللاحقة مثل (لذة النص) و (خطاب عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارىء والنص ، وصار القارىء عاشقا للغة يهيم فيها ولهاً ، ويلتذ بالتداخل معها ليتوحدا معا فى بناء يشتركان فى تصوره وتمثله .

ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحى لأنه لايشغل نفسه بمنطق النص (وهو شىء لايعنى الدارس الأدبى بحال) ، ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه ، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه بكل تأكيد . وأنعم به من هدف .

وأخذت باستنباط نموذج لأدب شحاتة عمدت من أجله إلى قراءة مكثفة لكل ماخطته يد حمزة شحاتة من أعمال أدبية .

ولاريب أن (التذوق الجمالى) المتمثل فى القراءة الواعية للنصوص هو المنطلق الأساسى للحكم النقدى عليها . ولكن التذوق الجمالى كفعالية للقراءة قد يصاب بما تصاب به حالة القارىء النفسية والثقافية من حالات تؤثر فيه وتطبع تصوراته بطابعها ، كحالات الغضب أو الفرح ، وحالات انشغال الخاطر أو الابتهاج ، وحال التعب أو الراحة ، وكذلك تخضع حالة التذوق لسلطان بعض الإيحاءات الثقافية والاجتماعية التى تسود فى جو الحياة العام لمجتمع القارىء . وهذه كلها تتداخل مع تذوقنا للعمل بحيث تتغير بسببها كل قراءة عن سوالفها ، مما يجعل الناقد فى حيرة من أمره قد تُغلَق معها

أبواب البحث عن نموذج شامل . ولقد واجهتني هذه الحالة بعنف أوحش نفسي من فكرة النموذج ، ولكنني بعد مغالبة أخذت زمنا ، وصلت إلى حل تعايشت به مع القراءة وإشكالياتها ، فعمدت إلى القراءة نفسها لأداويها بالتي كانت هي الداء ، فجعلت من تكرارها حلا لمعضلتها ، وبدأت أقرأ النصوص مرات تلو مرات ، فوجدت أن تنوع القراءة مع تنوع ظروفها تساعد على استكشاف بواطن النص واستكناه خفاياه . وهذا التكرار يعيننا على التأكد من سلامة تلقينا للنص ويقودنا إلى سلامة الحكم عليه .(١١٧)

ولقد سلكت هذا النهج فى قراءتى لأدب حمزة شحاتة ، إذ أخضعت النصوص لقراءات متعددة فى أوقات وحالات متغايرة . وأخذت أضع رصدا مكتوبا عن تفاعلاتى مع كل نص فى كل قراءة له . ولكننى كنت أتلقى النص فى كل مرة على معزل من ملاحظات القراءات السابقة ، حتى لاتتدخل ملاحظاتى السابقة فيما أتلقاه من تفاعلات حالية ، وعندما انتهيت جمعت الملاحظات وفحصتها واستخلصت منها نتائجى التى جعلتها أساسا لدراستى لأدب شحاتة .

وإنى لأرى الآن أهمية هذا التصرف ، وأراه أفضل وسيلة للحكم على (التذوق الجمالى) كى نبتعد عن الانطباعية الساذجة ، ونبعد أنفسنا عن الوقوع فى حبائلها . وهذا له مبرراته النقدية مثلما أن له مبررات أخلاقية أيضا ، إذ إننا مطالبون بأن نكون موضوعيين فى مواقفنا من (النص) الذى أسلم نفسه لنا ، ومادمنا قد أبحنا لأنفسنا الولوج إلى عالم الكاتب كمشاركين له فى صناعة النص وتفسيره ، فليس أقل من أن نسعى إلى امتحان وسائل حكمنا بأن نخضعها هى نفسها للفحص والتمحيص ، وذلك بمراجعتها فى ضوء (تعدد القراءة واختبار نتائجها) . وكما ينقل الدكتور صلاح فضل فالنقد (مثل العملية الجراحية التشريحية التى تقتضى النظافة التامة القصوى للمعدات الطبية)(١١٨) .

---

(١١٧) أذكر هنا ما رواه الأستاذ محمود شاكر عن معاناته الإبداعية فى الكتابة عن المتنبى وهى معاناة ابتكار قرائية رواها هذا الأديب الفذ فى كتابه عن أبى الطيب المتنبى يحسن بالقارىء أن يراجعها لطرافتها وطرافة (الحل) فيها .

راجع : محمود شاكر : المتنبى ص ٦٢ (القاهرة ١٩٧٢ جـ ١) .

(١١٨) صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ٣٣٢ .

ولذا فإن قراءتي لأدب شحاتة مرت بالخطوات التالية :

أ ـ قراءة عامة (لكل الأعمال) وهى قراءة استكشافية (تذوقية) ومصحوبة برصد للملاحظات .

ب ـ قراءة تذوقية (نقدية) ، مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط (النماذج) الأساسية التى تمثل (صوتيات) العمل أى النوى الأساسية .

جـ ـ قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج) بمعارضتها مع العمل ، على أنها كليات شمولية تتحكم فى تصريف جزئيات العمل الكامل ، الذى هو مجموع ما كتبه حمزة شحاتة من شعر أو نثر أو مقالة أو أى مقولة أدبية شحاتية .

د ـ دراسة (النماذج) على أنها وحدات كلية ، وندرسها هنا بناء على مفهومات النقد التشريحى منطلقين من مبادىء الألسنية الموضحة أعلاه . وهذه النماذج هى (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس (أثرها) فى القارىء الذى هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير الإشارة بربط النص بسياقه من أجل بناء حركة (النصوص المتداخلة) وبالتالى بناء (الشحاتية) التى هى النص المطلق لما خطه قلم حمزة شحاتة .

هـ ـ وبعد ذلك كله تأتى (الكتابة) ، وهى إعادة البناء ، وفيها يتحقق النقد التشريحى إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص لأن (النص يعتمد اعتمادا مطلقا على التفسير ، والتفسير يعتمد اعتمادا مطلقا على النص) كما هو المبدأ التشريحى حسبما عرضناه فوق . وهكذا كان هذا الكتاب الذى بنيناه من هذا المنطلق على نموذجين قرائيين لأدب شحاتة نشرحهما فى المبحثين التاليين .

٥ ـ ٢ نموذج الجمل الشاعرية :

من العرض التفصيلى لاتجاهات النقد الألسنى وضح لنا أهمية مفهوم (النص) من حيث اختلافه عن (العمل) خاصة ما يتعلق بكون النص منفتحا وبكونه مرتبطا

بتداخلات متشابكة من النصوص مما يجعله مشحونا بتاريخ تضاعفى من السياقات الماضية والإيحاءات اللاحقة ، والنص الأدبى هو بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية . لأن حدوثه نفسى لا شعورى وليس حركة عقلانية . ولذلك فإن القصيدة لا تبدأ كما تبدأ أى رسالة عادية تصدّر بخطاب موجه إلى المرسل إليه ، وتختم بخاتمة قاطعة التعبير . إن القصيدة تبدأ منبثقة كانبثاق النور أو كهطول المطر ، وتنتهى نهاية شبيهة ببدايتها وكأنها تتلاشى فقط وليس تنتهى . ودائما ما تأتى الجملة الأولى فى القصيدة وكأنها مد لقول سابق أو استئناف لحلم قديم ، وإنها لكذلك . لأنها نص يأتى ليتداخل مع سياق سبقه فى الوجود .

وكذلك فالنص بنية شمولية لبنى داخلية : من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص ، ثم إلى النصوص الأخر ،ليكون بعد ذلك :(الكتاب امتدادا كاملا للحرف) ـ كما نقلنا عن مالارميه من قبل ـ .

ومادامت حقيقة النص هى هذه : مفتوح ، وهو بنية كلية لبنى داخلية ، فإن هاتين الصفتين تفرضان علينا عقد وفاق بينهما لأنهما تبدوان متعارضتين ، فالانفتاح يبدو فى حركة تخرق حصانة (الكلية) ، فكيف إذاً يكون النص كليا وفى نفس الوقت مفتوحا ؟

إنه كلى فى حركة مرحلية فقط لأنه نص بنيوى ، والبنية كما رأينا شمولية / ومتحولة / وذات تحكم ذاتى / والنص يتحرك داخليا بحركة مفعمة بالحياة كى يكوّن بنيته الوجودية ، ليكون له هوية تميزه ، فإذا ما تميز فإنه يتحرك كاسرا لحواجز النصوص ليدخل مع سواه فى سياق يسبح فيه كما تسبح الكواكب فى مجراتها .

وتداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة ويقابله فى الجهة الأخرى نصوص لا تحصى . فالعلاقة ليست بين واحد وواحد أى ١+١ ولكنها بين واحد وآلاف (أو حتى ملايين لو أمكن ذلك للذاكرة البشرية) . ومعنى هذا أن كل إشارة فى النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها فى نفس النص . وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة .

ولذا فإن التحليل التشريحى للنص ، من أجل أن يعقد العلاقة بين النصوص المفترض تداخلها ، لابد أن يكسر النص إلى وحدات صغرى ويميزها ليقيم الصلة بينها وبين مداخلاتها . وهذه العملية لابد أن تتضمن التمييز بين وحدة وأخرى من حيث قدرة الوحدة على الحركة . وبكل تأكيد فإن الوحدات لا تتماثل من حيث هذه القدرة . لأن هذه صفة إبداعية راقية جدا قلما تتيسر للمبدع إلا فى حالات محددة ، بينما تتقاصر هذه الصفة فى مواطن كثيرة فى نفس النص . ولذا فإننا نجد وحدة حرة وبجانبها وحدات مقيدة ، مما يجبرنا على تمييزها عن بعض لأن التداخل يختلف تبعاً لهذا التمايز .

ولذلك فإننى سعيت إلى تفكيك النصوص إلى وحدات ، وسأسمى الوحدة (جملة) . والجملة هنا هى : أصغر وحدة أدبية فى نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبى المدورس . أى أنها تمثل (صوتيم) النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها . أما حدها الأعلى فهو أنها الوحدة التى يمكن الوقوف عندها كقول أدبى قائم بذاته غير معتمد على شىء سواه ، أى القول الذى يبنى نفسه بنفسه ، أو فلنقل : إنه القول الأدبى الذى تبنيه عناصره . ولذا فإن الجملة قد تطول وقد تقصر ، وبترها يفسدها . وهى تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية ، لأن جملتنا هنا هى قول أدبى تام لا تحده حدود النحو . وكمثال يوضح المراد اقتبس أبياتا لدريد بن الصمة هى خمسة أبيات فى عرف علم الشعر ، وهى بضع جمل فى عرف علم النحو . ولكنها (جملة أدبية) واحدة فيما نحاول تأسيسه هنا من مفهوم فنى لمصطلح (الجملة الأدبية) . يقول دريد فى جملة أدبية :[١١٩]

وقلت لعرّاض وأصحاب عارض	ورهط بنى السوداء والقوم شهّدي
علانية ، ظنوا بألفى مدجج	سراتهم فى الفارسي المسرّد
أمرتهم أمرى بمنعرج اللوى	فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد
فلما عصونى كنت فيهم وقد أرى	غوايتهم وأننى غير مهتد
وما أنا إلا من غزية إن غوت	غويت وإن ترشد غزية أرشد

(١١٩) موسوعة الشعر العربى ١ ـ ٥٧٩ (اختارها مطاع صفدى وايليا حاوى وأشرف عليها د . خليل حاوى وحققها : أحمد قدامة . شركة خياط ـ بيروت ١٩٧٤م) .

وقد يبدو أنه من الممكن الاقتصار على الأبيات من الثالث حتى الخامس لتكوين (الجملة الأدبية) ، ولكن هذا يجعلها غير قادرة على بناء نفسها بنفسها ، لأن الضمير في (أمرتهم) يحتاج إلى إحالة توضحه وهذا ما جلب البيتين الأول والثاني إلى هذه الجملة ، فهي جملة لا يمكن كسرها إلى ماهو أصغر منها . كما أنها جملة تامة لأنها قول تبنيه عناصره .

ولقد تعمدت إيراد هذه الجملة خاصة لأنها قد تعرضت وتتعرض دوما إلى عملية انتهاك اقتباسي يفسدها فكل الناس يوردون البيت الأخير :

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

ويفصلونه عن سياقه مما يفسده ويجعله بيتا سوقيا ينم عن شعار غوغائي هو بالسوقية والعامة أولى ، ومن الممكن أن يصدر هذا القول عن أمعة لا يفقه من الحياة إلا ما تفقه السوائم من الأنعام . وهو شعار من يقول : رأيت الناس يقولون شيئا فقلته . ولكنه لا يمكن بحال أن يكون شعار دريد بن الصمة الرجل الحكيم الداهية الذى تزعم قومه لحنكته ودهائه وعلو شأنه . وبيته في سياقه هو بيت مخزون بالحكمة والدهاء وهو بيت ينم عن روح (ديموقراطية) . ولنحاول قراءته الآن مع سائر الأبيات في جملته لنعرف أن دريدا رجل رسم مبدأ جماعية القرار . بحيث يكون الفرد ملزما باتباع رأى الغالبية وإن كان يخالفهم الرأى ، أو كان الحق معه وهم على غير الحق فيما يرى . ولكن الفرد هنا ليس تابعا سائبا وإنما هو ملزم بأن يعلن رأيه ويوضح للجماعة موقفه فإن قبلوا فذاك هو المراد ، أما إن عافوا رأيه فعليه هنا الإذعان لرأى الجماعة ، وليس الانشقاق والعصيان . وهذا وربي هو عين الحكمة والدهاء السياسى وغاية التأديب الذاتى . وهى كلها دلالات فقدها البيت بعزله عن سياقه . وهذا ما أوجد شرطنا للجملة بألا يفسدها البتر ، كما هو واضح هنا في بتر هذا البيت الذى أفسده وعلق الجملة من بعده وجعلها بلا دلالة (إذا عزلنا عنها البيت الخامس) .

ونعود الآن إلى الحديث عن الجملة وشروطها فنقول : إن الجملة لابد أن تكون متميزة

من حيث إنها مختلفة عما سواها ومن حيث إن وجودها ينشأ من العلاقة بينها وبين ما سواها من جمل . كما أنها تمثل صورة عينية لتحولات شفرة الكاتب . وكل التحولات الواردة لدى نفس الكاتب هى تشكلات لهذه (الجمل) التى هى أسس الحركة الفنية فى سياق هذا الأديب . ويكون اكتشاف هذه (الجمل) هو تشخيص تشريحى من أجل تأسيس السياق الإبداعى الخاص بالنص الشامل للكاتب المدروس .

وتكون القراءة فى هذه الحالة حركة مزدوجة تبدأ من النص لتفككه إلى (جمل) ، ويتم تمييز هذه الجمل وتصنيفها حسب مستواها الفنى ، ثم نقوم بإدراج كل مجموعة من هذه الجمل مع مماثلاتها فى النصوص الأخرى لنفس الكاتب (بغض النظر عن التمييزات العرفية بين ماهو شعر وما هو نثر ـ فليس لدينا هنا شعر أو نثر وإنما الذى لدينا هو : النص الشاعرى) . ومن هذا التمييز والدمج للجمل نستخرج من الأعمال الكاملة نصوصا جديدة قمنا نحن بترتيبها . وبهذا فإننا قد نخرج مقاطع من قصائد ونضعها فى أماكن أخرى ، وربما وجدنا بيتا من الشعر جاء على أنه شعر ولكننا لا نلمس فيه (شعرية) فنحن عندئذ نبعده وننفيه إلى مكانه اللائق به ، وفى المقابل قد نجد جملة جاءت وسط مقال نثرى ، ولكننا نلمس فيها قوة شعرية مشعة تثب بها من فوق النص لتكسر حواجز النصوص محاولة الفرار إلى عالمها الشعرى . وإنها لجريمة حقة أن نحاول خنق مثل هذه الجملة وقسرها على البقاء فى مكان لا ترضاه لنفسها . إن الحق هنا هو أن ندع الجملة تحلق طليقة تسبح حيث تريد فى سمائها الصافية . وهذه هى الجملة الشاعرية التى تأبى إلا الانطلاق كإشارة حرة وتتيح لنا أن نؤسس منها ومن مماثلاتها نصا جديدا مفتوحا على كل النصوص الممكنة له . وهذا صنيع لا يمكننا فعله إلا بتشريح النص وتفكيكه إلى جمل . ومن هنا نستطيع كتابة (النص الشحاتى الشامل) الذى من خلاله نفسر ونفهم فهما واعيا حركة الكاتب مع العالم ، وصلته به قبولا أو رفضا ، وهذا يمكننا من تفسير (الأثر) الفنى للأدب وما يحدثه فينا من استجابة فنية وجمالية . ويرفعنا عن الاقتصار على حرفية العمل وانغلاقه فى حدود ضيقة تجعل القارىء مستهلكا لا منتجا . كما يمكننا من تنقية الشعر مما هو ليس بشعر ومن ترقية القول الفنى إلى رتبته اللائقة به . وهذا ليس

سوى تهشيم كامل لوحدة القصيدة أو ما يسمى بوحدة القصيدة . والحق أنه لا وجود لشيء اسمه وحدة موضوعية فى الشعر (الغنائى) ويجب ألا يكون ، لأن ذلك معناه خنق الشعر بمعان محددة تقيده وتقضى على كل نبض فيه . وما مطلب الوحدة الموضوعية إلا وهم ساذج سقط فيه بعض نقادنا بغباء لا يمكن تبريره . وكم جنى ذلك على تذوقنا لروائع شعرنا القديم ، وجعلنا نتهم نماذج ذلك الشعر بالبدائية والسذاجة وما من بدائى أو ساذج سوانا نحن . إن عجزنا عن إدراك أبعاد الشعر الجاهلى ـ مثلا ـ كان بسبب تقصيرنا فى تلقيه تلقيا سيميولوجيا يسمح للإشارات الشاعرية بأن تتحرك بكل ما فيها من حرية وانعتاق .

وإنى لأرى الشعر الجاهلى قد بلغ مرحلة تجاوزية سبق فيها كل العصور الشعرية من بعده ـ حتى الحديث منها ـ وجاء بنماذج شعرية راقية جدا ، وستظل نماذج عليا لكل تفوق فنى إبداعى ، وأخص بالتمجيد تلك النماذج الشعرية الآتية من أفذاذ كامرىء القيس وطرفة بن العبد والنابغة الذبيانى ، تلك القمم العالية التى حلقت وتحلق منها قصائد فذة إن هى إلا قيود الأوابد .

ο ο ο

ولقد قسمت الجمل فى نصوص شحاتة إلى أربعة أنواع هى : الجملة الشعرية / وجملة القول الشعرى / وهاتان الجملتان سيضمهما مصطلح فنى واحد هو : (الجملة الإشارية الحرة) أما الجملة الثالثة فهى جملة (التمثيل الخطابى) . وتليها (الجملة الصوتية) المقيدة وهى النوع الرابع من الجمل ، وسأفصل القول فى هذه الجمل فى الفقرات التالية :

١ ـ الجملة الإشارية الحرة :

وهى عنوان على نوعين من الجمل : الجملة الشعرية / وجملة القول الشعرى .

والجملة الشعرية هى كل قول أدبى جاء على شكل شعرى من حيث إنه يقوم على إيقاع مطرد على أى نظام فنى لأى جنس شعرى قائم ، مثل الشعر العمودى أو الحر أو

المنثور أو قصيدة النثر (أو سواها كالموشحات والمرسل .. إلخ) ولكن (وكلمة لكن هنا تتجه بقوة لتفرض نفسها كشرط صارم) لابد لهذه الجملة من أن تكون جملة (شاعرية) أولا . وهذا شرط أساسى لاستحقاقها صفة الشعرية ، ومن ثم دخولها تحت مظلة (الجملة الإشارية الحرة) . فالجملة الشعرية لابد أن تكون تجسدا لغويا تاما يسمو على المعنى ، وكل كلمة فيها هى ليست لباسا لمعنى ، ولكنها إشارة حرة (عائمة / سابحة) .. يتمثل فيها كإشارة كل ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارىء المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية . وتقف كإشارة على أبواب كل نصوص جنسها الأدبى ، وعلاقتها بالمعنى هى علاقة إمكان فقط ، وهو إمكان غرسه الكاتب وتركه للقارىء ليعقد صلاته أو ليوجد بدائل له ، لأن الإشارة قادرة على التحول الدائم . وأى معنى قد يظن أنه هدف الكاتب ليس سوى إمكانية قرائية وبجانبها إمكانيات مطلقة قابلة للحدوث . وليس للكاتب أى حق على النص لأن الكاتب إذا فرغ من كتابة نصه يتحول إلى قارىء لما كتب وقد يعطيه معنى يخصه وهذا حق من حقوقه لا ككاتب للنص ولكن كقارىء له . هذا المعنى الممنوح منه وكل ماهو فى بطن الشاعر ، ليس سوى تفسير قرائى لذلك النص الذى كان فيما سلف من إنتاجه كتابيا ، وهو الآن من إنتاجه قرائيا ، وبذا يدخل الكاتب نفسه كواحد من جمهور النص ، يتلقاه مثل سواه من الناس ومعانيه عنده لابد تختلف عن معانى الآخرين ، والجميع قراء للنص الذى صار حرا طليقا . هذا إذا كان النص يتكون من جمل إشارية حرة . وهى ما نحن بصدده هنا . والجمل هنا لا تتكون من (صوت دال بتواطؤ) كما هو تعريف الكلمة ولكنها تتكون من إشارات حرة ، والهدف منها ليس هو الدلالة على معنى ، وإنما هو إحداث (الأثر) . وكل أثر يحدث لها فهو معنى لها ، فلو طربنا لسماع جملة شعرية فى الرثاء فهذا معناه أن هذا الشعر هو حالة تجاوز للحزن وسمو فوق الغم . فالكلمة بأثرها لا بمعناها ، وهذا ما يحولها من كلمة إلى إشارة ، وبالتالى يحول الجملة من تركيب منطقى مفيد ويدل على معنى ، إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرة لا تقيدها حدود المعانى ومنطقياتها ، فهى تركيب لا معنى له ، لأنه قادر على كل المعانى عن طريق قدرته على إحداث الأثر و (إن من البيان لسحرا) . وهذا يكون ـ فيما يكون ـ

بالجمل الإشارية الحرة ، وواحدة منها هى الجملة الشعرية بصفتها المشروحة هنا .

أما جملة القول الشعرى فهى كل جملة نلمس فيها ما لمسناه فى الجملة الشعرية ، من حيث حريتها وقدرتها على إحداث الأثر وانعتاق إشاراتها من عبودية المعنى ، لكنها ذلك النوع من الجمل الذى نجده فيما نسميه بالنثر ، بينما الجملة الشعرية نجدها فيما نسميه بالشعر ، وقد تكون جملة القول الشعرى ولدت فى غير موطنها حينما قدرلها أن تأتى فى قول نثرى ، ولهذا فإنها تحاول الانعتاق والهروب من قيودها لتفعل فعلها فى إحداث الأثر . فجملة القول الشعرى إذاً هى كل جملة شاعرية جاءت فى جنس نثرى . ومجيئها فى النثر جعلنا نصفها بأنها (قول شعرى) ونحن هنا نستعير تعبيرا من الفارابى[١٢٠] . أما كونها جملة شاعرية فهذا شرط لضمان دخولها مع الجمل الإشارية الحرة كما هى مشروحة أعلاه .

وهذان النوعان من الجمل هما الجمل الكلية ذات الطاقة على التنوع الدائم . وهى جمل تحولية ولها طاقة مشعة تتولد منها آلاف الجمل الأخرى حسب مهارة المتلقى فى التوليد . (وهى جمل تحمل فى داخلها كل فنيات التحكم الذاتى والتولد البنيوى للنفس خاصة ولموحيات الجمل المولدة) . ولذا لابد أن تتوفر فيها صفات أساسية هى :

١ ـ الإيقاع ٢ ـ التحكم ٣ ـ التفاعل ، وهذه هى شروط تكوّن البنية أو هى مستوياتها الحقيقية من أجل أن تكون قاعدة تستنبط منها الأخريات وتتولد عنها)[١٢١] .

ومن هنا تكون الجملة عبارة عن (بنية صغرى) تتحرك متجهة نحو مثيلاتها لبناء (البنية الكبرى) التى هى النص الشامل . والبنية الصغرى بتحركها هذا لاتفقد خصوصيتها وتميزها ، وإنما هى تسعى لتوظيف هذه الخصوصية وذاك التميز لتأسيس الأثر الفنى للنص بأن تندمج فى كليات شمولية تعطى للعمل الأدبى قيمة عالمية وتحرره من الشخصية والذاتية الضيقة . والعلاقة بين البنيتين الصغرى والكبرى هى علاقة عضوية

(١٢٠) قال الفارابى (والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشىء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال هو قول شعرى) جوامع الشعر ص ١٧٢ .

(١٢١) اقتباسا من : Piaget : Structuralism 16.

حيوية وممكنة وليست حالة أجنبية طارئة . وقد يحسن أن أنقل هنا شرح بياجيه لهذه العلاقة ، حيث يقول : (إن التحولات الداخلية فى البنية لاتقود أبدا إلى خارج النظام ، ولكنها دوما تولد عناصر تنتمى للنظام وتحافظ على قوانينه ، وكمثال يساعد على إيضاح ذلك نقول : إننا بجمع رقمين مع بعض أو بطرح واحد من آخر نحصل على رقم كلي ثالث . وهو رقم يفى بكل قوانين الأرقام المرصودة فى العملية . وبهذا المفهوم تكون البنى متفقة مع البنية الكلية ، وتكون تلك البنى وحدات صغرى لذلك الكل . ولكن البنية وقد اعتبرناها صغرى لاتفقد بذلك حدودها ، لأن البنية الكبرى لاتستولي عليها ، وإنما تتحد معها . ولذا فإن قوانين البنية لاتتغير ، وإنما يدخل عليها عناصر تثريها وتحافظ عليها عن طريق مداخلتها مع بنى تدفع كل إمكانات الحياة فيها) (١٢٢) .

إن هذا النوع من الجمل هو نوع شاعرى فذ نادر الوجود ، وكلما كثرت هذه الجمل فى عمل أدبى ، زادت بها قيمة هذا الأدب وعالميته لأنه أدب قادر على أن يعنى كل شىء ، وعلى أن يمد القارىء بكل مايبتغيه منه ، ولاتحده حدود المحلية والمعانى الخاصة لأنه نص شامل صنع من إشارات حرة قادرة على شحن القارىء بإمكانات دلالية مطلقة . وكل مبدع يقف أمام تحد أدبى كبير فى أن يبدع مثل هذه الجمل . وفى مسعاى فى البحث عنها عند حمزة شحاتة وجدت عددا منها يكفى لتأسيس نموذج أدبى شامل . وهو نموذج تولد من هذه الجمل التى تضافرت جميعا لصناعته ، وسأزيد هذه الأمور إيضاحا فى المبحث (٥ ـ ٣) .

ب ـ جملة التمثيل الخطابى : وهى جمل تأتى فى الشعر ونعرفها عادة بأنها (الحكم) وهى أقوال تزخم بالبلاغة وتغص بالمعانى ، ومنها فى الشعر العربى الكثير ، وهى جمل بلاغية تعتمد على (التمركز المنطقى) وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت ، وفيها تسخّر الكلمات بكل طاقتها البلاغية لأداء ذلك المعنى المحدد وخدمته ، وهدف الشاعر منها هو المعنى . وعليها جاء شعر الحكم والأمثال . وتنقسم هذه الجمل إلى قسمين : الأول

---

(١٢٢) السابق ١٤

منها هو الذى يأتى فيه التمثيل الخطابى لغرض تكثيف الدلالة الشعرية فى البيت كجزء من إحساس المنشىء بهذه الحاجة ، ويكون الهدف منه هو رفع درجة التخييل الدلالى للإشارة عن طريق عقد علاقات ازدواجية بينها وبين متصورات ذهنية يقترحها الشاعر كأبعاد إضافية لمدلولات الإشارة مثل :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وهذا هو ماسماه القرطاجنى بالتمثيل الخطابى ، وأنا أجاريه فى ذلك ، وشرح القرطاجنى التمثيل الخطابى بقوله : (فالأقاويل التى بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع ، شعرية بكونها ملتبسة بالمحاكاة والخيالات) [١٢٣] . وذلك لأنها جمعت بين بعض صفات الشعر وهى التخييل ، وبعض صفات الخطابة وهى الإقناع . وعلى ذلك جاء كثير من الشعر العربى منذ زمن زهير بن أبى سلمى مرورا بالمتنبى والمعرى إلى أيامنا منذ شوقى وحتى البردونى وحسين عرب .

أما القسم الآخر من هذه الجمل ، فهو مجرد محاولة بلاغية لتحميل اللفظ بما يراه الشاعر دلالة قصوى لذلك اللفظ ، وهو شحن البيت بتصورات عقلية ذات جذور منطقية (خطابية) ولا أثر فيه للمعاناة النصوصية (اللغوية) . والشاعر هنا يفسر اللفظة قبل أن يختارها .. وفيها يكون الكاتب هو المفسر الأوحد للنص . وقراءة هذا النوع من الشعر فعل استهلاكى يصغي فيه القارىء كإصغاء التلميذ إلى معلمه .

وعيب هذا النوع من الجمل هو اعتمادها على (التمركز المنطقى) وهو اعتماد يعمي الشاعر عن حركة النص ، ويوقعه فى تناقض مع نفسه بسبب التناقض بين منطقه ولغته . وذلك لأن سلطان البيت الواحد يستحوذ عليه ويعميه عن سائر الأبيات ، فإذا ماجاء دور القراءة الواعية لمثل هذه النصوص ظهرت العيوب وتبينت النواقص . والقراءة التشريحية لأبيات الحكمة تكشف هذه العيوب ، وكمثال على ذلك فلنقرأ هذه الأبيات لأستاذ الحكمة

---

(١٢٣) القرطاجنى ١٢ .

الجاهلية زهير بن أبى سلمى : (١٢٤)

٥٠ ـ ومن لايصانع فى أمور كثيرة ... يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

٥١ ـ ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله ... على قومه يستغن عنه ويذمم

٥٢ ـ ومن يجعل المعروف من دون عرضه ... يفره ومن لايتق الشتم يشتم

٥٣ ـ ومن لايذد عن حوضه بسلاحه ... يهدم ومن لايظلم الناس يظلم

٥٤ ـ ومن هاب أسباب المنية يلقها ... ولو رام أسباب السماء بسلّم

٥٥ ـ ومن يعص أطراف الزجاج فإنه ... يطيع العوالى رُكّبت كل لهذم

٥٦ ـ ومن يوف لايذمم ومن يفض قلبه ... إلى مطمئن البر لايتجمجم

٥٧ ـ ومن يغترب يحسب عدوا صديقه ... ومن لايكرم نفسه لايكرم

نلاحظ أن الأبيات هنا تحاول تأسيس معادلة منطقية فى أدب السلوك الاجتماعى المهذب ، وتقوم على أن مسلك الفرد هو الأصل فيما يلاقيه هذا الفرد من الجماعة . وهذا المسلك الفردى يقوم على أن الفرد لابد له من أمور يفعلها لكى يتجنب أمورا يكرهها ، والمعادلة تقوم على كفتين : فى الأولى يكون المسلك ، وفى الثانية تكون ردة الفعل على ذلك المسلك ، وهذه صورة هذه المعادلة : جدول (أ) :

٥٠   من لايصانع = يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

٥١   من يبخل بفضله = يستغن عنه ويذم

٥٢   من جعل المعروف سترا لعرضه = يفر هذا العرض

٥٢(م)   من لايتق الشتم = يشتم
(أما من يتق الشتم فإنه لايشتم : وهذا هو المعنى الضمنى لهذه الجملة) .

٥٣   من لايذد عن حوضه = يهدم
(أما من ذاد عن حوضه فإنه لايهدم)

(١٢٤) ديوان زهير ٢٢ (صنعة الأعلم الشنتمرى . تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة المكتبة العربية . حلب ١٩٧٠م) والأرقام قبل الأبيات هى أرقام تسلسل الأبيات فى القصيدة حسب رواية هذا الديوان .

٥٥ من يعص أطراف الزجاج = فإنه يطيع العوالى
(أما من رضى بأطراف الزجاج فإنه لن يضطر إلى مواجهة العوالى)
وتسير الأبيات ٥٦ ، ٥٧ على نفس المعادلة . ولقد أغفلت من هذا
الجدول جملتين هما الجملة الثانية فى البيت ٥٣ وجملة
البيت الرابع والخمسين . وفى هاتين الجملتين مكمن الداء
الذى سيقوض النص ويهدم منطقه . ولننظر إليهما فى هذه
المعادلـــة :
جدول (ب) :

٥٣ ـ من لايظلم الناس = يظلم

(أمـا من ظلـمالناس فإنه لايظلم)

٥٤ من هاب أسباب المنية = يلقها
(أما من لم يهب أسباب المنية فماذا عنه ؟ زهير لايجيب طبعا)

إن معادلة جدول (ب) تقف على النقيض من معادلة جدول (أ) وكلها قد جاءت متعاقبة فى قصيدة واحدة . ولم يلحظ الشاعر هذا التناقض فى منطق أبياته .

إنه فى الجدول الأول (أ) يقول بمبدأ تأديب النفس وترويضها : فالمرء يجب أن يصانع ويجب ألا يبخل ويجب عليه فعل المعروف ويجب أن يتقى الشتم ويجب أن يذود عن حوضه ، أى أن يدافع عن نفسه إذا هوجم ، وهذا دفاع عن النفس وليس عدوانا ، ويجب على الإنسان أن يخضع للضغط البسيط كى لاتضطره الحال إلى مواجهة ضغوط كبرى (يطيع العوالى) .

هذه مبادىء سلام وسكينة وترويض نفسى مهذب ، بعيدة كل البعد عن حالات التعدى والجور . ولكن الشاعر ينسى كل هذا ، وفى غفلة هذا النسيان يأتينا بجملة غريبة على جو هذه القصيدة السلمي فيقول :

ومن لايظلم الناس يظلم

كيف هذا ! أين هانيك المبادىء المهذبة وأين ترويض النفس ؟

ومابال هذه النفس تجمح الآن لتجعل الإنسان ظالما غشوما ، فتجعل الظلم أساسا اجتماعيا وتحث عليه وتغرينا به ، وتجعله سببا لتوقى ظلم الآخرين ، أين هذا من قول الشاعر نفسه :

ومن لايتق الشتم يشتم

كيف يمكن للإنسان أن يتقى الشتم ؟ أليس بأن يتجنب أسبابه كما هو واضح من قول الشاعر ؟ وكيف لى أن أفعل : هل أتقى الشتم كى لايشتمنى أحد ، أم ياترى أظلم الناس كى لايظلمونى ؟ إنهما فعلان لايتفق لهما وجود مشترك فى حياة فرد من الناس ، فكيف بهما جاءا فى قصيدة واحدة من نفس الشاعر. ثم كيف بالشاعر يغفل عن نفسه مرة أخرى فيقول :

٥٥ ـ ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يطيع العوالى .... إلخ

ألم يخطر له على بال أن يقارن هذا مع جملة :

ومن لا يظلم الناس يظلم

والفارق بينهما بيت واحد فقط. كيف به يحثنى على طاعة أطراف الزجاج كى لا تواجهنى صدور الرماح العوالى فأطيعها مكرها ومقهورا ، وهو قد نصحنى من قبل بأن أكون ظالما معتديا كى أحفظ نفسى من ظلم الآخرين ؟ أليس ظلمى للآخرين ـ وقد أغرانى به ـ سيجرنى إلى مواجهة العوالى وسيجلب عليَّ الشتم (والشاعر نصحنى بتجنب الشتم) ؟

ثم ماذا عن البيت رقم (٥٤) :

ومن هاب أسباب المنية يلقها ولو رام أسباب السماء بسلّم

إن (من) هنا شرطية بدليل أنها جزمت جواب شرطها (يلقها) ، والشرط هنا معن
اعتماد الجواب فى تحققه على تحقق فعل الشرط ، أى أن الهيبة سبب لمجىء المنية . وهذا غ
صحيح فالمنية آتية سواء خفنا منها أم لم نخف !!

ولو قلنا إن الشاعر هنا مأخوذ بحماس الفكرة عن الشجاعة والحمية ، وأنه كان يحث
على تناسى المشاق ، ومن ذلك يطلب منا ألا نخاف من الموت ، لأن ذلك لن يحمينا منه
فإن الجواب على هذا هو أن هذه معان تبريرية نبرر بها خطيئة هذا البيت ، مع أنه بيه
ينقض نفسه ويتناقض مع بيئته الشعرية فى سياق هذه القصيدة ، فهو يتعارض تماما ،
البيت الذى يليه من حيث إن البيت التالى يحض على المسالمة والقناعة عن طريق التراج
مع بداية (الصدام) وبمجرد ملامسة أطراف الزجاج ، كما أنه يتعارض مع البيت رقم خمس
والبيت رقم ٥٦ أى مع سوابقه ومع لواحقه . ولا يتآلف هذا البيت إلا مع جملة (ومن
يظلم) وقد رأينا تناقض هذه الجملة مع منطق الأبيات .

وهذا تناقض غريب تقع فيه قصيدة زهير ، ولا تقوى هذه القصيدة على تفسير نفسه
مما يوقعها فى تصدع داخلى يفككها ، وإن كان التماثل المطلق فى الشعر أمرا غير مطلوب
وقد يقع التغاير والاختلاف بين المقاطع ، وربما صار هذا محببا فى بعض الأحيان حينما ينش
عن صراع داخلى يحرك إشارات القصيدة ، ولكن هذا إذا بلغ حد التناقض ب
الوحدات ، خاصة إذا بنيت الوحدات على فكرة التمركز المنطقى ، فإن ذلك يصبح عام
هدم ونقض به يتولى النص نقض منطقه الذى استند عليه . ولقد يحدث التناقض ،
الشعر على أساس إحداث معادلة نفسية بين طرفين متناقضين لحالات روحية يمر به
الشاعر ، وهذا وارد ومقبول ، أما أن يكون التناقض فى الفكر الفلسفى للقصيدة ، فهذ
حالة مرضية تشبه انفصام الشخصية ، وهذا يصيب القصيدة فى أعمق جذورها ويجعله
تهتز وتنهار.

ولعلنا نجد سبب ما حدث لزهير فيما يروى عنه من أنه يكتب قصائده فى مدد متباعد
قد تبلغ الحول كاملا لقصيدة واحدة ، ولذا سميت بعض قصائده بالحوليات ، فهو بهذا ا
يكتب قصيدة ، وإنما يكتب قصائد عدة يضمها بحر واحد وروى واحد . حتى وإن قدمه

لنا على أنها قصيدة واحدة فهي ليست في الحقيقة كذلك ، فالشعر إذا اختلفت أوقات كتابته اختلفت معها طبيعته ، ولو كتب شاعر قصيدة فى ثلاث فترات فهى ثلاث قصائد ـ لا قصيدة واحدة ـ لأن الشعر حالة تامة نفسيا ونصوصيا وفنيا تولد كاملة أو لا تولد أبدا . والترقيع فيه يفسده ، لأن الشعر حالة غير عقلية ، وإذا تدخل العقل فيه حرفه عن طبعه الفنى إلى طبائع غريبة عليه ، يفرضها العقل بمعاييره المغايرة لمعايير الشعر ، مما يجعل المعنى مرتكزا أوليا فيه ، وهذا ما حدث لزهير حيث صار يفكر فى أبياته بيتا بيتا فيبنى كل واحد منها على حدة ملتزما فقط بوزن البيت ورويه ومعادلته الشرطية (أداة شرط + فعل شرط + جواب شرط ، موزعة على شطرين) ومضمونها هو السلوك الاجتماعى ، وحدث فاصل زمنى بين فترات الإنشاء فجاء البيتان ٥٣ و٥٤ فى زمن مختلف عن زمن الأبيات الأخرى . ولم يكن بيد الشاعر أن يتذكر منطق أبياته السالفة لأنه كان خاضعا لسلطان فنيات البيت : الوزن / الروى / المعادلة الشرطية / ، فإذا ما أشبع حاجة هذه الفنيات أحس أنه قد أدى غاية التجربة الشعرية . وحدث لنا نحن كقراء شىء شبيه بهذا الذى حدث للشاعر ، حيث أخذنا الأبيات فرادى وقرأناها بمعزل عن بعضها البعض ، فمر التناقض علينا دون أن نلحظه لأننا لم نستقبل الأبيات كعناصر فى جملة شعرية ، ولو كنا فعلنا ذلك لأدركنا الخلل . كما أن نظام الأبيات المحكم كان سببا فى تخديرنا وقت استقبال القصيدة مما جعلنا نخضع لموسيقاها وإيقاعها ونظامها الصارم دون أن نرى خلل منطقها .

ودراسة النصوص بناء على نظام (الجمل) ثم تشريح هذه الجمل يكشف كل عيوب الشعر المعنوى الذى جعل الحكمة هدفه ، وبها جاء ارتكازه منطقيا مهملا بذلك (نصوصية) النص الشعرية أو النحوية على تعبير ديريدا . ولذلك فإن الشعر المكون من (جمل التمثيل الخطابى) يقع دائما عرضة للتناقض بين نصه ومنطقه ـ كما حدث هنا لزهير .

ولحمزة شحاتة بعض قصائد من هذا النوع أذكر عناوينها هنا : شجون لا تنتهى / فلسفة الصبر / موقف وداع / نهاية / وبعض قصائد أخرى مخطوطة ليس لها عناوين ، ولذا يصعب عليّ الإحالة إليها . ولقد تعمدت إبعاد هذه القصائد عن دراستى هذه وذلك لأنها عاجزة عن التحول أو التحرك نحو بناء (النموذج) ، الذى هو غرضي القرائى من هذا

الكتاب . ولقد اكتفيت باستخراج الجمل الشعرية وجمل القول الشعري لأصنع منهما نموذجي . وكان تمييز جمل (التمثيل الخطابي) عن الجمل الشعرية عملا إيجابيا ساعد على تنقية الاختيار وتصفيته من كل الشوائب ، وكان معينا على الفحص النقدي على مبدأ (والضد يظهر حسنه الضد) كما يقول دوقلة المنبجي .

جـ ـ الجملة الصوتية المقيدة : وهي أردأ أنواع الشعر ، وهي الجمل المنظومة لذات النظم أي أنها خبر منظوم وكلام عدل الكاتب عن أن يقوله منثورا في رسالة أو في خطاب إلى أن يقوله منظوما على وزن شعري . والكاتب هنا يقسر نفسه ومعناه على الكلمة ويمارس مهارته العروضية على اللغة ، واللغة هنا تدرك هذه النية عند الكاتب فتتمرد عليه عندئذ ، ولا تعطيه إلا أسوأ ما لديها من كلمات ناشفة باردة وميتة ، وكأنها (اللبانة) لاكتها الأضراس حتى مصت كل ما فيها من حلاوة ، ورمتها كالليف الذابل لا طعم فيها ولا حلاوة ولكنها فقط تحرك أسنان من يجترها ببلاهة ساخرة . وقد يضطر الشاعر (الناظم) هنا إلى ترديد كلام معاد ومكرور مثل الصيغ الجاهزة والعبارات المصنوعة اجتماعيا مما يكسوها الابتذال والتصنع .

وهذه جمل توجد لدى كل شاعر مهما عظم شأنه ولا يسلم منها بشر ، وأذكر هنا قصة أبي تمام معها فيما نقله الصولي عن مثقال قوله : (دخلت على أبي تمام وقد عمل شعرا لم أسمع أحسن منه ، وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرها . وعلم أني قد وقفت على البيت ، فقلت له : لو أسقطت هذا البيت ! فضحك وقال لي : أتراك أعلم بهذا مني ؟ إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة ؛ كلهم أديب جميل متقدم ، فيهم واحد قبيح متخلف ، فهو يعرف أمره ويرى مكانه ، ولا يشتهي أن يموت . ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس ـ أخبار أبي تمام ١١٤) .

ولئن صعب على المبدع أن يتخلص من هذه الجمل ، فإنها مهمة الناقد بأن يميز هذا النوع من الأدب كي لا يختلط بالرائع منه فيضيع النموذج الفني المطلوب .

ولحمزة شحاتة ـ كغيره من الشعراء ـ قصائد خنقتها الجمل الصوتية المقيدة التي ليس لها من الشعر إلا صوته الوزني فقط . مثل القصائد ذات العناوين التالية : الليل

والشاعر / قصيدة جدة بدءا من البيت ٤٨ وما بعده / المغنى الحائل / ماذا أقول / اغنم شبابك / وهى فى ديوان (شجون لا تنتهى) ومنها قصائد مخطوطة مثل : الخفافيش / تجربة ـ وهى نثر منظوم ـ / توبة / الحقيقة / ثمن الحرية / الطريق .

ونجد قصائد ليست قليلة تترجح جملها بين شعرية وتمثيل خطابي وصوتية مقيدة . مثل : لِمَ أهواك / سطوة الحسن / نهاية / موقف وداع / عودة / جدة / شجون لا تنتهى / أصداف / قصة الإنسان / من أعماق الحياة / .

وهذا أمر طبيعى جدا وربما كان من ورائه اختلاف فترات كتابة القصيدة مما يؤثر فـى مستوى جملها . ولقد عمدت حينئذ إلى عزل ما هو (شعـرى) وضممتـه إلى (الجمـل الإشارية الحرة) بينما أغفلت الباقى .

ومن قصائد (الجمل الصوتية المقيدة) قصائد شحاتة فى مهاجاته مع محمد حسـن عواد ، حيث كان الشاعران يلجآن إلى الرمز لأسباب اجتماعية كى لا تمنع القصائد عن النشر فى جريدة (صوت الحجاز) ونجد منها قصائد مثل (إلى أبو لون) [١٢٥] . وهو هنا يقصد العواد الذى اتخذ من هذا الاسم رمزا له ، ولذا فإن شحاتة يقدم بين يدى قصيدته كلاما هذا نصه :

(يزعمون أن للشعر والشمس إلها اسمه (أبولون) نحن أول الكافرين به . وقد تخيلناه كائنا كالأحياء الهزيلة ومسخا من هذه الأمساخ الآدمية التى هى زور على الإنسانية ، كما كان أبولون زورا على الألوهية ، فركبناه بالسخـر والهجـاء وأعملنـا فيه معـول الهـدم والتنكيل ، زلفى إلى الله الواحد الأحد الذى لا نعبد إلا إياه مخلصين له الدين) .

وهذا كلام يحمل تبريرا للعنوان يسمح له بالمرور من تحت قلم الرقيب ، بينما هو تنكيل وتبكيت بالعواد وسخرية منه ومن رمزه (أبولون) . ولذلك فإن استخدام الرمز هنا ليس استخداما فنيا أدبيا ، ولكنه مجرد غطاء اضطر له الشاعر لتمرير قصيدتـه إلى النشر . فالقصيدة ليست تجسيدا حيا للرمز وإنما هى مضطرة إليه لأسبـاب اجتماعية لا ...

---

(١٢٥) صوت الحجاز ـ الثلاثاء ١٩/١٢/١٣٥٥هـ (٢/٣/١٩٣٧م) ص ٤ .

وتفضح القصيدة نفسها بانكشافها كخطاب مباشر ليس فيه من فنيات الشعر سوى النظم فقط ، وهى ليست سوى صراع منظوم بين شاعرين . ومثلها كل قصائد المهاجاة بين هذين الشاعرين ، وأخص هنا قصيدة (ملحمة) لحمزة شحاتة وقصيدة (الساحر العظيم) للعواد .

وكمثال على ما أقول اقرأ قول شحاتة عن (أبولون) :

يا أبولـون يا إلـه المجانين على غابـر الليالى ، عزاء
لسـت إلا خيال فكر مريض علقتـه أغبـا القلـوب غباء

ولا أود أن استطرد هنا فيا بعد هذا هو أبيات لا تستحق أن تشغل أنفسنا بها ، وهى لو رويناها كلها لأفسدت فى نفوسنا ذكرى شاعر نحاول أن نبنيها بناء نقديا إيجابيا وهذه القصائد لن تحقق هذا الهدف . ومثلها قصيدة (ماذا تقول شجرة لأختها ؟) فى ديوان (شجون لا تنتهى ـ ص ٨٠) وهى قصيدة أجمل ما فيها وأشعر ما فيها هو عنوانها ، أما هى فلا ترقى إلى مستوى هذا العنوان . ولم يكن العنوان سوى غطاء لمعنى مكشوف فيها ، فالرمز هنا ليس فنيا ولم تستطع القصيدة تقمص هذا العنوان الرائع ، وإنما جاءت كحديث رتيب مفضوح عن ضياع الإنسان ، وليست سوى خطاب تقريرى مباشر تسيطر عليه المعانى المكشوفة والأفكار الساذجة . ولنستمع إلى إحدى الشجرتين تقول لأختها :

أى عيش هذا الـذى نحـن صالوه هوانـا وفاقــة وشنارآ
أخرسـت فيه دعـوة الحـق والعز فعـادا ضراعـة وصغارا
وغـدا راجـح النهـى فيه منقو صا وحـر الضمـير يكدى عثارا

وكل القصيدة على هذا المنوال مما هو خطاب تقريرى مباشر يقوله أى ناظم مبتدىء . ولا ريب أنه عند شحاتة يمثل (كبوة الجواد) . ويشفع لحمزة فى ذلك أنه لم يرد نشر هذا النظم قط . ونشره أناس من معارفه بعد وفاته ، ظنوا أنهم يحسنون إليه بذلك ولكنهم أساءوا إليه دون أن يعلموا . وهذه القصائد لشحاتة كانت كتابات خاصة أراد هو حفظها

لخاصة نفسه ، وكان فى آخر عمره يحرق أمثال هذه الأشعار ـ كما سنذكر لاحقا إن شاء الله ـ ولا ريب أن هذه القصائد كانت تمثل بالنسبة إليه تاريخا شخصيا لا شعرا ، وكان ينظر إليها كسجل للذكريات فيها يتحدث عن حياته بتفاصيلها ، ويدخل فى حوار مع نفسه ومع أهله ومع معارفه . وهى تمثل وثائق تاريخية عن حياة حمزة شحاتة الشخصية . ولكنها لا تمثل (أدب شحاتة) بأى حال .[١٢٦]

وإنه لمن دواعى السعادة لى والإعجاب منى بحمزة الإنسان الواعى أنه هو شخصيا كان يدرك أن هذه القصائد ليست من الشعر فى شىء . وقد قال مرة مجيبا على سؤال وجهه إليه أحد الصحفيين عن معركة المهاجاة بينه وبين العواد ، قال مجيبا عن ذلك السؤال : إن هاتيك المعارك لم تكنْ (سوى مشاجرات تغلب عليها صبيانية الفكر قبل أن يذبل .. وكانت أسبابها غاية فى التفاهة وكذلك موضوعاتها) [١٢٧] .

وفى رسالة خاصة منه إلى عبد السلام الساسى كتبها على إثر اطلاعه على مقالة كتبها الساسى فى إحدى الجرائد ، وعرض فيها نماذج شعرية لحمزة شحاتة لم تكن من الشعر الجيد ، مما أغضب الشاعر وجعله يكتب إلى صديقه الساسى محتجا على ذلك التصرف منه وقال فيها :[١٢٨]

(سألت نفسى تحت وطأة انفعالى : أأنا حقا المعني بكل هذا الثناء المسرف ؟ وعلى ماذا ؟ أعلى كلام تلقاه الناس على أنه شعر لمجرد أنه جاء فى الشكل المعهود للشعر من وزن وقافية ؟

---

(١٢٦) وتظهر قصيدة (ملحمة) كأحسن قصائد المهاجاة . وهى قصيدة استنبطت عناصر الكون الأربعة (التراب والهواء والماء والنار) لتدخل فى صراع فيما بينها وتتم الغلبة فيها للعاصف رمز الهواء على البحر رمز الماء . ولكن الليل يدخل إلى القصيدة فارضا انتصاره على الكل . والليل هو الرمز الذى اتخذه حمزة شحاتة لنفسه فى مناوأته للعواد (أبولون) فى تلك المهاجاة التى شهدتها صحيفة (صوت الحجاز) . عن القصيدة راجع : الساسى : الشعراء الثلاثة ص ٥٠ . وعن المهاجاة راجع محمد على مغربى : جريدة المدينة المنورة ـ عدد (٥٥٤٠) الأربعاء ٢٦/ رجب ١٤٠٢هـ ص ١٩ .

(١٢٧) رفات عقل ١٨

(١٢٨) مخطوطة من عبد الله خياط .

إن الشعر يا صديقى ليس قوالب وأشكالا .. إنه فن استخدام الكلمة ... وابتداع الصورة وإبراز التجربة الشعورية الصادقة التى تتخطى السطوح إلى الأعماق .. وإنه القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حى . وعلى تحويل الكلمات الى أضواء باهرة تجدد ألوانها المثيرة كلما تجدد إليها النظر .. فأين من هذا أو من بعضه ما عرضته النماذج التى استعرضها مقالك ؟) .

إن حمزة شحاتة يدرك تماما ما هو الشعر ويميز بينه وبين النظم ، ولشحاتة شعر وله أيضا نظم ، ولذا فهو يغضب عندما يسىء إليه أصدقاؤه ـ من حيث أرادوا الإحسان ـ فيأتون بكلامهم عنه بنماذج لا ترضى مذاقه الفنى الرفيع حتى وإن كانت من إنتاجه . وهو إنتاج خاص لم يقصد به النشر ، ولكن أصدقاءه يكسرون أصول الاختيار فينشرون كل ما تصل إليه أيديهم من كتابات هذا الكاتب المتمرد الذى عاش يحرق ما كتب ويأبى نشر أى شىء من إنتاجه ، مما أحدث بلبلة رهيبة لكل مريديه وأوقعهم فى حيرة مع شاعر رغب بنفسه عن نشر أجمل أشعاره ووجد أخيرا أن السىء من شعره هو الذى وجد طريقه للنشر متسربا من بين يدى معارفه ، فهاله ذلك وغضب ثأرا لسمعته ولسمعة ما خفى من شعره . ولم يكن غضبه هذا بسبب دواعى التواضع كما قد يتوهم البعض ، ولكنه كان حكما نقديا ناضجا يدل عليه سؤاله الذى وجهه لعبد السلام الساسى : (فأين من هذا أو من بعضه ما عرضته النماذج التى استعرضها مقالك ؟) إنه بهذا السؤال يحث صديقه على إحسان الاختيار ليتوافق النموذج المعروض مع منطق المقال . وهو مقال مديحى . وهذا النوع من المقالات يحتاج إلى أمثلة تؤكد صدق الثناء ووجاهته . وحمزة لم ير النماذج تقدر على أداء هذا الغرض ، فهاله ذلك وجعله يغضب على صديقه . ولنستمع إليه يقول فى نفس الرسالة : (لقد ظلمت القراء يا صديقى بأنك عرضت عليهم سوأة شاعرك فى شر أشكالها ، وفى شر ظروف العرض .. وظلمتنى بأنك حولتنى إلى أسطورة) .

ويقول أيضا مميزا بين ما هو خاص ونظم ، وبين ما هو عالمى وشعر : (إن من حق كل إنسان أن يغنى لنفسه بصوته ولو كان من أنكر الأصوات .. أما أن يغنى للناس فهذه مسألة أخرى تتطلب إلى جانب سلامة الصوت وحلاوته ، الحذق والمهارة ، والقدرة على

التأثير في خير الصور والأشكال .. والظروف أيضا .)

إذاً حمزة شحاتة رجل ثاقب النظرة دقيق الذوق ، ويعرف أن شعره فيه ما هو شعر وفيه ما هو نظم ، ويطالبنا كقراء أن نعطيه حقه الفنى كاملا فى أن نهتم فقط بالشعر. أما النظم فهو كشاعر قد حجبه عن النشر بل أخذ يحرقه . فلم إذاً نعبأ بشيء لا قيمة له ولا حتى عند كاتبه ؟ وإن أخطأ بعض الناس وكسر حرمة الشاعر ونشر غسيله (على حد تعبير شحاتة) فهذا لا ينقل إلينا نفس العدوى المرضية ، فيجعلنا نحن أيضا عبيدا للإعجاب الأعمى فنصير نطرب زورا وكذبا لكل قول قاله حمزة شحاتة .

طبعا لا .. إن هذا صنيع لا يليق بمثقف ولا بناقد ولذا فإننى قد استبعدت كل الجمل الصوتية المقيدة ونفيتها بعيدا عن كتابى هذا ، مطبقا لرغبة حمزة شحاتة لأنها كانت سوأة حرص طول عمره على أن يغطيها ، ولكن غلط بعض محبيه فكشفها بعد أن غاب الحارس الذى وافته منيته قبل أن يتمكن من حرق كل ما هو نظم .

ولذا فإن الكتاب هنا اعتمد على الجمل الإشارية الحرة لتأسيس نموذجه النصوصى الذى سيكون موضوع المبحث التالى .

٥ ـ ٣ نموذج الخطيئة / التكفير :

بعد أن عرفنا الجمل الشاعرية ، وعرفنا وسائل تمييزها فى وسط العمل الأدبى الشامل ، فإننا نتوجه إلى سبر إشعاعها الذى نستمد منه نموذجا فنيا أعلى للعمل التام . فالجملة الشاعرية ليست عملا معزولا أو فعالية مغلقة ولكنها ـ كما شرحنا من قبل ـ قوة مشعة يتولد عنها قوى لها نفس الطاقة الإشعاعية : فالجملة تتمخض عن جمل ، والجمل عن نصوص ، وهذه أيضا تتمخض عن نصوص ليس إلى حصرها من سبيل . ولذا فإن دور القراءة يأتى هنا منفتحا على عالم النص ليستلهم منه نموذجه الأعلى .

والجملة الشاعرية فى النص الأدبى هى بمثابة الصوتيم (الفونيم) من اللغة ، من حيث قيامها على (الاختلاف) الذى يميزها عما سواها مثلما يتميز الليل باختلافه عن النهار ،

والكوكب باختلافه عن النجم . وكذلك تشبه الجملة الشاعرية الصوتيم من حيث إن قيمتها ليست فى تفردها وانعزالها ، ولكن فى علاقتها مع سواها مما يؤسس لها وظيفة عليا تتجاوز بها حدودها الضيقة . وفى هذا تحقيق للمبدأ البنيوى الذى يقوم على أساس أن العلاقة فيما بين الوحدات هى أهم من الوحدات نفسها ، لأن العلاقة هى البعد الفنى والنفسي للعمل ، وبدون هذا البعد لا يكون العمل بذى قيمة .

وتلعب الجملة عندئذ داخل ثنائية تعارضية تماما كما هى حال ثنائية (اللغة/ الخطاب) فالجملة فى النص الكامل هى الشفرة ، وهى شفرة تسعى إلى تأسيس سياق لها . وهذا السياق الذى تسعى إليه هو (النموذج الدلالى) لها ، وهو نموذج ينشأ فى طيات حركة العلاقات المتبادلة بين الجمل . وهى حركة متفاعلة دائمة الاطراد يدفعها القارىء الواعى حتى يصل بها إلى النموذج الشامل للعمل كله .

ومن خلال هذه الوظيفة الفنية للجملة يصبح العمل الأدبى بمجمله إشارات دلالية إلى النموذج الأعلى لذلك العمل ، الذى هو جماع إنتاج الأديب المعين . ودلالات العمل هذه هى دلالات ضمنية غالبا ما تكون مبهمة ، والمعتمد فى فكها هو على القارىء الحصيف الذى يسبر أغوارها ويؤلف بين عناصرها ويقيم علاقاتها ليستنبط منها نموذج العمل . وهذه خاصية فنية يتميز بها العمل الأدبى الناجح ، إذ كلما صار العمل بليغا ، تولدت منه نصوص لا تحصى . فهو أشبه ما يكون بالنواة النباتية التى ما إن تغرس فى أرض خصبة (هى هنا ذهن القارىء الحصيف) حتى تتفتح عن أضعاف مضاعفة من النباتات التى تتضاعف بذورها إلى ما لا يحصى من نوى تحمل فى جوفها طاقات مؤهلة للانفتاح إذا ما بوشرت بشروط الانفتاح الضرورية لها ، وهى مع النص عملية القراءة الواعية . لأن اللغة (الشاعرية) هى قمة الصفاء والشفافية فى المزاج الإبداعى للفن اللغوى . والشاعرية تقوم بدور (تشريحى) للغة تبرز من خلاله كوامن هذه اللغة ويتولد من رحمها جنين المعنى الإنسانى المطلق . واللغة عندئذٍ تحل فى وجودها الشاعرى محل المؤلف ، فتلغيه وتؤسس على أنقاضه وجودها الخاص الذى يتحرك ككيان حيوى جديد فى أفق العطاء الإنسانى الصافى . ومن هنا يزول المؤلف ويصبح أمرا تاريخيا ويحل فى أذهاننا إشعاعه الأدبى الذى

يظل هو النور الوحيد على الساحة مثل أنوار النجوم التى احترقت فى الماضى وظل نورها يعبر الآفاق متجها إلينا من عليائه وينام المؤلف حيث نسهر نحن من بعده : (المتنبى) :

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

ooo

ومن خلال قراءاتى لأدب حمزة شحاتة وتكرار القراءة مرة بعد أخرى تمكنت من عقد الألفة بينى وبين نصوص هذا الأدب شعرا ونثرا وحكمة ورسائل . وبدأ خيط رفيع يتفتق من جوانبه ضوء باهت فى البداية ، يتحرك نحو مفهوم كلى لمجمل هذا العمل ، وبادرت بالإمساك بأطراف هذا الحبل وشددت نفسى إليه وتركته يقودنى إلى عالمه . وكانت به الخطوة الأولى وهى أول تحقيق قرائى أكتسبه فى هذه المغامرة المضنية ، وبرزت لى (المرأة) فى هذه الخطوة كأقوى الأضواء إشعاعا حيث وجدتها تحتل مكانة خطيرة فى هذه النصوص : فهى رحمة وفى نفس الوقت عذاب . وهى محبة وفى نفس الوقت حقد . وهى وفاء وفى نفس الوقت خيانة . وهى إقبال وفى نفس الوقت إدبار . أى أنها مركز المحنة والابتلاء . وفى مواجهتها يقف الرجل بين مقبل ومدبر وبين راج وخائف . فهو فى مواجهة سافرة مع امتحان مصيرى رهيب ، فيه جس لرجولته ولقوته ولحكمته . هذه صورة لمعترك (المرأة/ الرجل) فى أدب شحاتة . وهى صورة لا يملك القارىء وهو يتأملها إلا أن يتذكر تاريخ البشر الأزلى فى قصة الوجود الأولى كما رسمها القرآن الكريم ، ممثلة فى حادثة أبينا آدم عليه السلام مع حواء . وهى قصة حملت بذور الحياة الإنسانية كلها حيث ثنائية الحياة : ذكر وأنثى ، وحيث الرجولة والأنوثة ، والقوة والضعف ، والحكمة والعاطفة ، والشفقة والخنوع . والمرأة هى المرتكز فى ذلك ، فحواء كانت هى اللحظة الحساسة فى تاريخ البشر منذ تواجه معها آدم على مشهد (التفاحة) وهى تقدمها له ليأكل منها ، وهو يضعف أمامها ناسيا تحذير الله سبحانه وتعالى له من الفاكهة المحرمة . وأخيرا ينسى نفسه فيأكل الحرام ويأثم ، وعندئذ يحكم الله عليه بالهبوط إلى المنفى (الأرض) ويغادر آدم فردوسه مخطئا آثما ونادما على ما بدر منه . ولكنه يهبط بوعد من الله بالعودة إلى هذا الفردوس إن هو

عمل بشروط العودة . وهكذا يدخل آدم ومن بعده (بنوه) فى صراع دائم بين قطبين أزليين هما الخطيئة والتكفير . والخطيئة طريق المنفى والتكفير طريق العودة إلى الفردوس

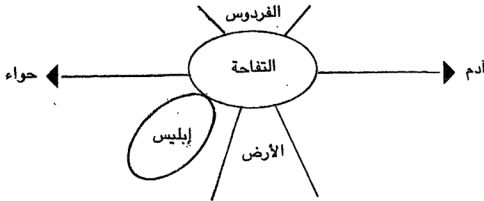
ومن هنا تصبح علاقة شحاتة مع المرأة تمثلا أدبيا لقصة البشر من خلال أبيهم . ونجد فى ذلك ثنائية أدبية أولية هى : آدم / حواء . وهى ثنائية محكومة بكل صفات العلاقة الأولى : حب وخوف/ شفقة وخضوع . إلخ .. وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة كما سنرى مفصلا فى الفصل الثانى ـ إن شاء الله ـ .

والعلاقة بين شحاتة والمرأة (أو آدم وحواء) تحكمها مركزية محورية خطرة ، فهو يحمل نذيرا يخوفه منها ، ولكنها تحمل له إغراء يوقعه فيها . وهذه المحورية هى صورة للتفاحة . وهى وإن كانت محرمة عليه إلا أنه يقع فى الإغراء فيتناولها ليأثم . وهكذا كان شحاتة فهو يحذر نفسه بادىء ذى بدء من الارتباط بالمرأة (محاضرة : الرجولة عماد الخلق الفاضل ، ص ٣٤/٦٤/٦٨/٦٩/٨٥/١٠٤/١١٩) ولكنه يقع فى حبائلها أخيرا ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية .

وبذلك يرتكب الإثم ويقترف الخطيئة ، مكررا بذلك صنيع أبيه آدم من قبل . والآثم لا بد له من عقاب ولهذا فإن شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها فى شقة معزولة فى القاهرة ، ويحرّم عليها كل متع الحياة ، فلا وظيفة ولا زواج ، ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر، ويحرم عليها الشهرة ، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئا من شعره ، وينفى عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة . ويكتب على نفسه (الشقاء) لأنها أثمت بارتكابها للخطيئة كما أثم آدم عليه السلام فأخطأ ، وكان جزاؤه الهبوط إلى الأرض مبعدا عن الفردوس . وكذلك شحاتة يطرد نفسه من الفردوس وينفيها إلى الأرض .

وهنا نجد أنفسنا فى مواجهة تامة مع النموذج : آدم وحواء / الفردوس والأرض / / التفاحة .

ومن وراء التفاحة كان إبليس يرفع رايات الشهوة والجسد ، ويغرى بالإثم ويفتح الطريق إليه . وبذا يحتكم الوثاق حول آدم الذى منّى نفسه بالبقاء فى الفردوس لكنه

يواجه بقوى ظن أنه يقوى على مواجهتها ولكنه ينهار أمامها . وتنتصر حواء ومعها التفاحة ومن وراء ذلك كان إبليس بكل قواه ووسائله . وتلك كانت حلقات النموذج :

وهو نموذج سداسى تتحرك نحوه نصوص أدب شحاتة لتشكل به نموذجها الأعلى وهو (النص الشحاتى التام) .

ولقد نبع هذا النموذج من قلب النصوص الشحـاتية ، وكان الخيط الأول فيه هو (المرأة) وهذا خيط هيمن على كل ما كتبه شحاتة وعلى حياته منذ صباه حتى وفاته رحمه الله ـ كما سنفصل فى الفصل الثانى ـ ومن هذا الخيط تمددت خيوط تقود إلى العناصر الأخرى فى هذا النموذج السداسى . وكانت الجمل الشاعرية هى الطاقة المحركة لعناصر النموذج ، وهى طاقة ما فتئت تحرك هذه العناصر وتؤسس العلاقات فيما بينها ؛ وظلت على هذه القوة فى حركتها حتى ارتسم منها أخيرا النموذج الكامل الذى توج فعالية القـراءة الأدبية لإنتاج حمزة شحاتة . وبذا فإن النموذج ينبع من النصوص ليتكون منها ، وما إن يتكون حتى يرتد متداخلا معها ليتلاحم فيها ومعها فى علاقة دائمة الارتداد بدءا وانعكاسا ، فهو نموذج تمخضت عنه النصوص وتمخض هو عنها ، والعلاقة بينهما عضوية . والواحد منهما يعتمد فى وجوده على الآخر . ولا قيمة للنصوص إلا بتوجهها إلى هذا النموذج . كما أنه لا وجود للنموذج إلا من خلال هذه النصوص . وبذلك نستطيع أن نفهم أدب شحاتة . وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة ، مما يزيل عنا لغز هذا الرجل الذى بدا

غريبا لكل من عرف حكايته . ولكن ذلك يصبح معقولا إذا نحن أخذنا بمفهوم النموذج .

وفى سبيل هذا النموذج أسقطنا الحدود بين ما هو شعر وما هو نثر ـ فتساوى العمل الأدبى على أنه أدب إبداعي راق ، والعبرة هنا (بالشاعرية) لا بالشعر أو النثر . والشاعرية هى غاية الإبداع اللغوى . وإذا ما وجدناها فهى أيضا غاية الإبداع القرائى . ولقد كانت عندنا هنا سبب القراءة وسبب الكتابة . وبذلك تحرر النص من قيوده ، وتحررت معه الكلمة لتصبح إشارة حرة طليقة بعد أن مر عليها دهر حُبست فيه عليها أنفاسها ، فلم تقو على الحركة لأنه قد تضافرت عليها جهود متواترة لتحنيط الكلمة داخل الجملة ، وتأطيرها بقيود لا قبل لها بها . ولقد آن الأوان للأدب أن ينطلق فى أذهان القراء حرا كما كان قد ولد حرا .

وقراءتنا لهذا النموذج الشامل كانت تستلزم منا نهجا (تشريحيا) يقوم على تفكيك العمل من أجل إعادة تركيبه ، ولقد أمدتنا المدرسة التشريحية فى النقد بوسائل هذا النهج ، وكان خيط المرأة هو المفتاح الذى ما إن استللناه حتى تلاحقت فى إثره كافة العناصر . وهذا النهج كان يستدعى منا أن نضم ما يبدو ظاهريا على أنه شتات متفرق ـ نضمه ليصبح عملا واحدا منتظما . وهذا جعلنا نأخذ بالجمل الشاعرية فنفتح لها طريقا للتداخل فيما بينها ونرفع عنها قيود حدود النص . وبذلك تتحرك الجملة الشاعرية الواحدة من داخل أحد النصوص النثرية لتتعانق مع مثيلتها فى نص يعد فنيا على أنه شعر . وهذا يكسر مفهوم عزلة القصيدة أو ما يسمى وهما بوحدتها . وليس فى الشعر من وحدة لأن ذلك قيد معنوى تأباه طبيعة الإبداع وهى طبيعة لغوية نصوصية وليست معنوية موضوعية . والشاعر إذا قال شعره لا يقتصر على حركة واحدة مستقيمة فى نصه الشعرى ، وهو لا يقوم بدور الناظم الذى يكتفى برص كلمات متجاورة موزونة ذات ارتباط أفقى ثابت مع بعضها البعض ، هذه ليست وظيفة الإبداع ولا هى أسلوب تحركه . إن الشاعر لإنسان يغص بالحيوية والانفعال وهو انفعال يبلغ بصاحبه حدا من الحساسية يدفعه الى درجة التصارع الحاد فيما بين عناصره الإبداعية التى تتفاعل فيما بينها ، مما يعمق التداخلات ويعقدها فتأتى القصيدة محشوة باضطرابات لا حصر لها ، مما يلغى الموضوعية ويتجاوزها . وإن

القارىء الواعى لوظيفة الأدب ليجد للعمل خطوطا متشابكة فيما بينها ، إذا هو نظر إليها نظرة فاحصة لمس فيها بدايات لحل هذه التشابكات ثم عقدها لإقامة (العلاقات) فيما بينها . وهى علاقات كلية تربط جزئيات معينة من عمل معين مع جزئيات أخر فى نصوص أخرى لنفس المبدع . وهى جميعها نتاج موحد الهوية ، لأنها تولدت داخل رحم واحد ، وتحمل فى طياتها خصائص متماثلة ، لأنها صهرت جميعها داخل نفس البوتقة . وهى ربما تماثلت وتطابقت ـ وإن تباعدت مواطنها ـ حتى لتتماثل جمل من نصوص متفرقة تماثلا يوحد فيما بينها ، ويؤسس فيها علاقاتها ، أكثر من تماثلها مع جمل تجاورها فى نفس النص ، لكنها تختلف عنها فى قيمتها الفنية . وهذا ما جعلنا نفكك النصوص إلى جمل ، فنأخذ ما كان منها شاعريا ونضمه إلى مثيلاته فى النصوص الأخرى ، ونبعد منها ما هو غير شاعرى ونغفله من دراستنا ، ولا نجعل وروده فى نفس النص سببا لاعتباره ، وذلك عندما لا تبلغ الجملة مستوى الأداء الشاعرى ، ومجاورتها لجملة شاعرية لا يشفع لها عند القارىء ، ولا يستلزم منا أن نقيم لها دورا فى قراءتنا . وليس التجآور هنا إلا مجرد تزامل وقتى يحدث من تداخل التصارعات وقت الإنشاء ، وهذا يوجد مجاورة لغوية وينتج عنه البناء الخاص لذلك النص المعين . ولكنه بناء قاصر ومحدود ومغلق . بينما (التماثل) يتحرك بطاقة فنية تؤسس علاقة دائمة يحدث عنها ما يمكن تسميته بالبنية الكلية لعمل الأديب ككل أى النموذج القرائى الشامل . وبذلك نفرق بين (التجاور) بين الجمل مما هو نتاج المصادفة الإنشائية ، وبين (التماثل) فيما بينها مما هو نتيجة للتفاعل الحضارى والنفسى للكاتب فى معاناته للصياغة الإبداعية : الإنشاء اللغوى .

والشعر العربى يسمح لنا ـ بل يدعونا ـ وتتسع رحابه لمثل هذه المعالجة منذ زمن الجاهلية والقصيدة المتعددة الأغراض كأى واحدة من المعلقات ـ وهو شعر يتحدى كل محاولات الافتراض التعسفية فى استنباط وحدة وهمية فيه . ولقد ظل هذا الميراث متمكنا فى أعماق قصائدنا حتى اليوم . وهذا يفرض علينا قبول هذا المبدأ النقدى فى تفكيك النص إلى (جمل) وهو مبدأ أكاد أقول إنه ينبع من صلب التجربة الشعرية العربية على مر أزمنتها . وأخالها أنجع الوسائل فى معالجة أشعارنا . ولو جربنا النظر إلى المتنبى ـ أو

لمعرى ـ بهذا المفهوم لاستطعنا فهمها أكثر مما تعودنا فى السابق .

وإن افتراض الوحدة الموضوعية فى الشعر لأمر ساذج حقا . وهل لك أن تتصور قصيدة من ثلاثمائة بيت كقصائد ابن الرومى وتكون جميعها تدور فى موضوع واحد لا تتجاوزه . إن هذا لإرهاق للنص أبته قرائح العرب ونفرت منه . ولكن وحدة عضوية هى الأقرب إلى الذوق والأولى بالفن الشعرى الصحيح. وذلك كما فهمناها من كولردج(١٢٩) حيث تكون القصيدة أشبه شىء بالشجرة فى نموها وتصاعدها . والشجرة لابد مكونة من جذور خشبية وغصون لدنة وأوراق طرية وثمار تتشكل لونا وطعما وحجما حسب درجات نضجها ، وكلها فى كيان واحد شامل لكنه متنوع . وهذا يتيح للمرء أن ينظر إلى الشجرة على أن لها عناصر يختلف بعضها عن بعض فى خصائص تخصه مثلما أن فيها خصائص تتوحد فيها. وهذا أمر طبيعى . ومثله كذلك لو أخذنا ثمار هذه الشجرة ولتكن برتقالا ، فجمعناها مع ثمار برتقالة أخرى ، لكان هذا أمرا طبيعيا جدا . وهذا ما سنفعله حينما نقوم بجمع وحدات الجمل الشاعرية من قصائد ونصوص متفرقة ثم نقوم بجمعها مع بعضها البعض ، وكأنها ثمار لأشجار تجانست ، مما يجعل الجمل كليات عضوية تميزها الشاعرية وتوجهها نحو بناء النموذج .

إن القصيدة لشجرة تنمو ـ وهى لا تكتب موضوعيا ـ أى أنها لا تقال لتنقل إلينا فكرة كانت مخبوءة فى ذهن الشاعر ، فهذه وظيفة المقالة . أما القصيدة فتكتب إنشاءً وإبداعا وهى بمثابة كينونة ولادية لحالة فنية ، وهذه الحالة الفنية هى تكوّن لغوى لحس غير عادى عن الوجود أو بسبب الوجود .

وإن القصيدة لشجرة تنمو ـ فالبذرة والنواة هى الكلمة والجملة هى الفسيل والتراب هو التراث والثمرة هى الأثر أى الدلالة الضمنية للنص ـ والماء يسقى الأشجار ليبقيها حية ونامية وهو القارىء بالنسبة للنص ، فيه يبقى النص نابضا بالحياة فإذا ما انقطع انقطعت الحياة إلى أن يقيض الله له قارئا يعيد إليه رمقه فينبض بالحياة من جديد .

---

(١٢٩) را : Abrams : 171

وهدفى هو إنشاء حديقة عامرة بالثمار اليانعة أقطفها من أشجار شحاتة لأكوّن منها مائدة تتفتح لها نفس كل عاشق للأدب والجمال .

ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض تذوقا مصطنعا للأدب . وإنما نقترح تحليلا نقديا (علميا) لشرح أسباب ما هو جميل فى ذوقنا ، شرحا علميا يبرهن على صحة الحكم الجمالى ويؤكده ، ويحمينا من الانزلاق فى الخطأ التذوقى وذلك بناء على القياس النقدى للأحكام الجمالية المبدئية .

وهذا من باب الأخذ بمبدأ (التوازن الانعكاسى) كما ورد عند بيتيت(١٣٠) . وذلك بأن ندع ذوق القارىء المدرب على فن القراءة الأدبية يستخرج ما يستجيب لدواعى ذوقه على أنه (جميل) ، وبعد أن يتميز ذلك نأتى بمعايير النقد الجديدة لنفحص بها مصداقية تلك الأحكام . وبذا نعطى الذوق السليم حقه فى التماس جماليات النص ، ونعطى لقواعد النقد حقها فى فحص هذه الأحكام . فالنقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة ، وإنما هو مهارة ذوقية راقية دعامتها الأولى فى الذوق السليم ، وحصانتها فى القاعدة المختبرة ، وهذان المبدآن هما فعالية القراءة الواعية للأدب .

والعمل الأدبى له الصدارة فوق كل المفهومات النقدية . وليس لها أن تقرر ولادته ، ولا أن تكيفها . فالعمل يأتى بابتكاراته واندفاعاته المنبثقة من أصالة ذاتية تولدت أصلا من فعالية قرائية ، تحولت بعد المران إلى فعالية كتابية (إنشائية) . والنقد يأتى تاليا لها ليقدم قراءة واعية للنص تستفيد من كل معطيات المعرفة ، لترسم سحر النص أو لتحاول تفسيره . وتفسير النص هو البحث عن (أثره) وهو أثر قد يخفى حتى على المنشىء . وأثر النص هو سحر البيان كما ورد فى الأثر الكريم : (إن من البيان لسحرا) . ومهمة الناقد هي اصطياد هذا السحر .

وهذا القول منا ليس تنكرا لدور النقد كعنصر فاعل فى صناعة الأدب ، ولا هو ميل للتقليل منه . ونحن لا ننكر أن النقد يمثل باعثا حيويا فى عملية الأدب ، ويبرز كتحد بالغ

(١٣٠) Pettit : The Concept of Structuralism 41.

الأثر للكاتب كي ينتج عملا يُرضي تطلعات النقد ويستثيرها . ولولا النقد لمرت معظم الأعمال الراقية دون ملاحظة . والكشف عن (سحر البيان) هو وظيفة النقد الأولى ، وما فتىء النقد يمارس هذه الوظيفة منذ زمن الرواية والجمع والتدوين وهى فعاليات انتقاء جمالى ، وزمن الموازنة والوساطة والدفاع عن التجديد (كالصولى) إلى ما نحن فيه منذ فجر (الديوان) حتى يومنا هذا . وكذلك منذ زمن انطلاقة التنظير الأدبى من أرسطو حتى الفارابى وابن سينا والجرجانى والقرطاجنى إلى مدارس الألسنية المعاصرة من سوسير إلى بارت .

وقصارى القول هو أن النقد لا يصنع الأدب ولكنه يكتشفه . ولا يصنع الكتابة ولكنه يطور القراءة وينميها ، ولولا القراءة لما كانت الكتابة . والذوق السليم هو الجذوة التى توقد نيران الأدب : قراءة/ وكتابة/ وتفسيرا .

○○○

وفى الفصل الثانى سنبدأ بمدخل ضرورى نعالج فيه مبدأ (القراءة الإبداعية) من حيث مشروعيتها ، ومن حيث حدودها كإبداع إضافى يدخل إلى النص المقروء من خلال تفسير النص حسب تنوع الدلالات . وبعد هذا المدخل نتناول (فلسفة النموذج) محللين عناصر النموذج الستة من خلال قراءاتنا لنصوص أدب حمزة شحاتة . وهى قراءات أرجو أن تكون قد استجابت لطموح النفس فى استلهام نظريات الأدب ، وبدلا من الوقوف عند حد التنظير نتجاوزه إلى آفاق التطبيق . وهذا هو مطمحى فى هذا الكتاب بأن أجمع بين التنظير والتطبيق . وبعد ذلك نواصل قراءة تمددات النموذج فى أدب شحاتة . وفى ما يلى ذلك من فصول (٤ ـ ٦) نقوم بدراسات تحليلية فنية لعناصر النص البنيوية . وليس لى إلا أن أحسن الظن بالله فى أن يوفقنى إلى أداء عمل أخدم به قضية أمتى ولو من طرف بعيد .

والله الهادى إلى سواء السبيل .

***

الفصل الثانى

(فلسفة النموذج)

« إنها ساعة حرجة أن تدور بعينيك محملقا فى جميع
الوجوه والعيون فلا تجد من يفهمك »

حمزة شحاتة

* * *

« ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة بل أن يكتشفها »

كافكا

○○○

١ ـ ١ إشكالية نقدية وأخلاقية :

قررنا فى الفصل الأول نموذجا دلاليا ننطلق منه لقراءة أدب شحاتة بناء على مفهوم (الخطيئة ـ التكفير) وسنأخذ بالنموذج وعناصره الستة فى تحليلنا لأدب شحاتة فى هذا الفصل . ولكننا نقف الآن وقفة أراها ضرورية قبل الولوج إلى عالم النموذج ، وذلك كى نطرح سؤالا ذا مشروعية نقدية وأخلاقية . وهذا السؤال هو : مامدى حزيتنا فى تفسير نص أدبى ما ، وفى تحميله دلالات فنية وجمالية ؟ . وهذا سؤال يتفرع عنه سؤال آخر عن الحدود التى ينتهى عندها بُعد الكاتب ، ويبدأ منها بُعد القارىء (الناقد) . وهل يجوز لنا فنيا واخلاقيا أن نستقرأ من نص ما غير ظاهر معناه ؟ .

إن هذه الأسئلة متشابكة تتمخض عن (إشكالية) نقدية يتصادم معها كل دارسي الأدب وناقديه . وكثيرا ما يتجنبها الدارسون هروبا من الانصياع لها ، أو تنكرا لمشروعيتها . ولكن هذا تصرف سلبي لايحل المشكلة ولاينفيها من أذهان القراء . ولذلك فإنني سأقف عند هذه (الإشكالية) وقفة متأنية محاولا الإجابة على ما تتضمنه من أسئلة كي أكون أنا وقرائي على بينة مما نحن بصدده من صنيع قد يبدو في ظاهره انتهاكا لحرمة الأدب الشحاتي ، وقد يظن الناس في ذلك فتحا لباب العبث في الأدب عامة . وهو ظن مشروع الوّرود ولكننا لانقبله عائقا يمنعنا من تبني تجربة نقدية لها من الأسباب مايؤهلها للنجاح والمشروعية .

أما وقد عرفنا عناصر (الإشكالية) فإننا نخطو الآن صوب مانطمح إلى أن يكون إجابة عليها تمهيدا لحلها ومن ثم إلغائها .

وطريق تعاملنا معها آت من وجهين هما :

١ ـ ٢ أولا : الوجه الفني : ويتحقق ذلك في أن نقرر حقيقة النص الأدبي ، وأن أهميته ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحي به ، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترتفع باللغة من مستواها المألوف لتعطيها قيمة جديدة . ومايقوله النص ظاهريا لاميزة فيه لأنه من الممكن أن يقال بمختلف الوسائل كمعنى (مطروح على الطريق) كما يقول الجاحظ[1] . وهذا المعنى ينتهي دوره بتحققه على وجه الصفحة ، لكن مايوحي به النص هو مايعلق بنفوسنا ويجعلنا نستحضر النص في كل مرة تتلاقى فيها موحياته مع مواقف حياتنا ومشاعرنا . وهذا مايجعلنا نحفظ بعض الشعر دون بعضه الآخر ، ونستذكر بعضه دون الآخر ، لأنه عالق بأذهاننا لاكمعنى محدد ، ولكن كشرارة تقدح الذاكرة بمختلف الإيحاءات . وعلى ذلك ، نَلم أشعار المتنبي وحفظ الناس لها ، لأنها تتجاوب مع أصداء متنوعة في وجدانهم ، ولولا هذا التجاوب لما استذكروها ، وهذا نابع من قوتها الإيحائية وليس من ظاهر معناها .

(١) الحيوان ١٣١/٣ .

وقوة الإيحاء هذه تأخذ فى التفاعل منذ لحظة التصادم الأولى مع النص وقت القراءة ، إذ يتفتح النص بين يدينا مطلقا سحره من داخل أعماقه إلى أعماقنا ، ليفتح لنا عالما نظل نبدع فيه بإطلاق خيالنا فى فضاء يجولنا الشاعر فيه إلى شعراء مبدعين مثله . وكم من مرة نقرأ فيها شعرا فنقول فى أنفسنا : هذا والله ماكنا سنقول لو تهيأت لنا الأسباب . وهذا هو ما أشار إليه الأثر المروى عن الرسول (ص) [٢] : (إن من البيان لسحرا) . وسحر البيان هذا ليس فى معناه أو فى ماقاله ولكنه فيما لم يقله . فى تلك المساحة البيضاء التى يلجها القارىء فيأخذ يفرغ فيها كل ما فى نفسه من إحساس وانفعال وطرب . إنه فيما تركه الشاعر للقارىء كى يشاركه فى صنع القصيدة . أى أنه ليس فى المعنى أو فى ظاهر مايقول ، وهذا يجعل الهدف الفنى للعمل الأدبى أبعد من ظاهر معناه .

والأدب يقوم على حالات الغياب وليس على حالات الحضور ، رمن يقف فى الأصيل متأملا فى الشمس وهى تغرب لن يطربه الاستماع إلى مرافقه يعطيه وصفا لهذا المنظر . ولكن هذا الإنسان فى موقف آخر منفصل عن هذا المشهد سيطرب كثيرا لسماع قصيدة تصف الغروب لأن نفسه تقبل على الجانب الغائب هنا ، وتأخذ فى رسمه حسب إمكاناتها التخييلية . والجانب المعمى فى النص هو مايجب علينا البحث عنه فى التجربة الأدبية . لاسيما وأن النقاد يجمعون على تأكيد (أن الأعمال الأدبية فى جوهرها رمزية لابمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإثارة وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعانى ، فالرمز عملية متواصلة دائمة . والذى يتغير هو وعى المجتمع به ومايعلق عليه من أهمية . أما الأثر نفسه فهو خالد لابمعنى أنه يفرض رؤية وحيدة على أجيال عديدة ، وإنما لأنه يوحى بمعان متعددة لنفس الإنسان فى أوقات متعددة . فالأثر لايفتأ يقترح على الإنسان الذى ينشرح له) وهو ماقرره رولان بارت [٣] وأخذت به المدارس النقدية الحديثة . وفى ذلك يقول تودوروف [٤] . (الأدب منظومة مزدوجة المدلول) وحمزة شحاتة يأخذ بهذا المفهوم وقال به

---

(٢) أورده الجرجانى فى دلائل الإعجاز ٣٧/١٣ . وابن فارس فى الصاحبى ٤٤٦ . والحصرى فى زهر الآداب ٨/٢ .

(٣) وردت هذه الترجمة عن بارت فى : صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ٢٩٩ .

(٤) كابانس : النقد الأدبى ٩١ .

فى رسالة منه إلى عبدالسلام الساسى (مخطوطة من عبدالله خياط) يقول فيها عن الشعر: (إنه القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حى ، وعلى تحويل الكلمات إلى أضواء باهرة تجدد، ألوانها المثيرة كلما تجدد إليها النظر) .

هذه الحقيقة ، أعنى رمزية العمل الأدبى وتعدد معانيه ، وتعدد انفتاحاتها حسب الظروف والحالات ، إن هى إلا تجربة يمر بها كل قارىء للأدب . وبدونها نحرم الأدب من أهم خصائصه . وهى أمر مطلوب من الكاتب ومستهدف فى عمله ومامن أديب إلا ويطمح إلى هذا التصور ويبتغيه وفى ذلك يقول العقاد(٥) : (ليس المؤلف المطبوع بحاجة إلى الثناء ولا إلى النقد ، ولكنه بحاجة إلى الألفة والفهم أو هو على الأصح بحاجة إلى المجاوبة والمجاذبة من النفوس التى طبيعتها فهم وفاق أو فهم خلاف) .

وما من قارىء واع إلا ويطمح إلى أن يكون مشاركاً للكاتب فى إثراء النص عن طريق الاستجابة لموحياته . وما من نص أدبى (إلا وتحدث إعادة كتابته بواسطة قرائه الذين يسبغون عليه روحا جديدة بتفسير جديد وهذا يحدث من غير وعى من القراء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم ومن عصرهم . أو ـ كما يقول تودوروف ـ إنه مفروض من نص أدبى آخر لأن كل استيعاب للأدب إنما هو مواجهة بين نصين : أو حوار بين نص وآخر)(٦) . وهذه هى الأرضية المشتركة بين الكاتب والقارىء كى ينطلقا باتجاه بعضهما من خلال النص . والفهم العرفى يفترض ذلك ويوجبه كى يكون للتجربة الأدبية قيمة ومعنى ، بناء على أركانها الثلاثة : (الكاتب + النص + القارىء) . وهذه الأركان الثلاثة تتجاوز حدود الإدراك المحدود . ولو وقع واحد منها داخل أسوار تلك الحدود لاهتزت التجربة الجمالية ولن تحقق غرضها حينئذ .

وهذا العمل لايتم مجازفة ، وإنما ينبع من طبيعة التجربة الجمالية لأن (الكتابة) غير (المحادثة) . فالكتابة تعزل نفسها عن مبدعها منذ لحظة ولادتها ، وتأخذ بالابتعاد عن

---

(٥) فصول من النقد ٢٦٢

(٦) انظر : Todorov: Introduction to Poetics. XXX

بدعها يوما بعد يوم ، وتنمو فى معزلها حاملة وجودها المستقل الذى لاتستمر حياته إلا بالقارىء الذى يتناولها ويمنحها الحيوية بالتفاعل معها وفك ألغازها . وهذه حال يدركها الكاتب ، ويعلم أن ما يكتبه سيكون معلق الوجود على هذه الحقيقة ، ولذلك فإن الكاتب الجيد لايضع فى نصه إلا بذورا قابلة للاعتماد على نفسها داخل النص غير محتاجة إلى شىء من خارج النص ليدعم وجودها . وكل ألغاز النص تكون قابلة للحل بناء على الأعراف الأدبية المصطلح عليها بين الكاتب والقارىء ، وكل ماتسمح به هذه الأعراف من سبل للتعامل مع عناصر النص يكون أدبا من أدب النص داخلا فيه وغير طارىء عليه . وكل مايسبغه القارىء على النص من مستوحيات وأحاسيس إن هو إلا جزء أساسى من العمل الأصلى لأنه نابع من إلهامه . ويكفى لتأكيد ذلك أن نقول : إنه لولا هذا النص المعين لما خطرت على بالنا تلك المخيلات . فوجودها إذاً صادر منه وخارج من رحمه فهى حق طبيعى له مادامت قد خرجت منه ولم تفرض عليه من خارجه . والنص الذى لايجد لنفسه طريقا نحو هذا الفهم إنما هو النص اليتيم الذى يولد يتيما ويظل يتيما لايجد من يتبناه ـ كما يقول كولر (٧) ـ وينتهى بذلك دون الدخول إلى عالم الأدب ـ الجيد على الأقل .

والعمل الأدبى يتجلى فى نفس متلقيه بمقدار مايكون مفتوحا . بحيث يعطى كل قارىء للعمل بعدا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية ، ومن هنا تأتى النصوص الجيدة التى يتفق الناس على وصفها بالجودة لأنها استطاعت أن ترضى طموح كل واحد منهم ، بأن تمنح نفسها له كى يكتب نهايتها ، أو يفسرها حسب مستواه الثقافى . فالرجل العادى يجد فيها شيئا من نفسه ، كما أن المفكر والفيلسوف وعالم الأدب واللغة يجد كل منهم فى النص مجالا له ، يسبغ فيه شيئا مما اكتسبه من معرفة مخزونة فى نفسه ، ويأتى النص ليطلق عقالها من محبسها لأن النص يسمح بذلك . فالعمل المفتوح هو العمل المعطاء . بينما المغلق الذى تولى الكاتب إغلاقه يصبح نصا محنطا ليس فيه غير (معنى) حبيس فى جمل مؤطرة بأسورة من الصلب لاتسمح لها بالتنفس أو التفتح ، مما يحجبها عن

---

(٧) را : Culler: Structuralist Poetics. 132

التوجه صوب عالم الإبداع . وعلى ذلك كل مانسميه عادة نظما ، مما ليس له من الشعر سوى أوزانه وهياكله .

لهذا فإننا في هذه الدراسة لانتصدى لنتناول شعرا ما ، وإنما ندرس شعر شحاتة (وأدب شحاتة) . ومايعنيه بيت من هذا الشعر أو قول من هذه الأقوال الشحاتية يحمل لنا وجهين : أحدهما معناه الجوهري ، وهو شيء محدود ، وقيمته داخل مضامينه . ودراسته ليست سوى ضرب من التكرار الساذج لما قيل ولن تبلغ ـ مهما بلغت ـ مستوى ماجاء أصلا في البيت أو المقولة . والأحسن لمن يفعل هذا أن يريح نفسه ويريح الآخرين من عناء تكرار قراءة الشعر نثرا ، والإجمال تفصيلا . ولو انطلقنا من هذا ، لم نفعل سوى أن نطرح بدائل لما قد قاله الشاعر ويكون عملنا إنشائيا بحتا . أما الوجه الآخر فهو (الدلالة الكلية) لهذا الأدب ويأتي ذلك من علاقة القول الأدبي بقائله ودلالته عليه ـ لا كقول منعزل ولكن كجزء من كلٍّ شامل هو مجموع ماكتبه الكاتب . والعلاقة بين الأجزاء فيما بينها كوحدات ، وفيما بينها وبين قائلها ، ذات قيمة حيوية متفاعلة يتحقق لها المدلول الفني من خلال إقامة الصلات فيما بينها على أساس ثلاثي هو : ١ ـ الوحدة وهي القول الأدبي شعرا أو نثرا ٢ ـ علاقة الوحدة بغيرها من الوحدات تعارضا أو تعادلا . ٣ ـ علاقتها جميعا بقائلها . والنتيجة من ذلك هي : أدب الكاتب أي النموذج وهو مانسعى إلى الوصول إليه ، ويمثل القراءة النقدية للأدب . والوصول إلى هذه النتيجة يتطلب منا وقفة فاحصة عند مايمكن أن نسميه (تجربة القراءة) ونعني بذلك القراءة النقدية . وهي تجربة يمارسها كل دارس للأدب . ولن يماري من هذه حاله في أننا نجد في كل نص أدبي قطبين متلازمين ، أحدهما يمثل المعنى الذي تسوقه كلمات النص وجمله حسب مفهوم (النظم) [٨] الجرجاني الذي يقوم على اتحاد التركيب النحوي والتركيب الدلالي للكلمات . وهذا يحمل (الدلالة الصريحة) للنص . والقطب الثاني في النص الأدبي هو مايوجده في نفس القارىء

---

(٨) للاستزادة عن مفهوم النظم راجع الجرجاني : دلائل الإعجاز ١٩٩ ـ ٢٢٠ وقارن أيضا تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ٣٢ ـ ٤٢

من مفعول ندرك أثره ولانلمس سببه ، هو مايوحى به النص لقارئه ، وهذا هو مايجعل للنص الأدبى قيمة فنية تنقله من كونه مجرد قول لغوى إلى شيء ذى قيمة خاصة عند متلقيه يمنحه بها ماتتطلبه التجربة من موحيات متتابعة . وهذه هى (الدلالة الضمنية) للنص .

وهاتان الدلالتان متلازمتان ، ونجدهما فى كل نص أدبى وإن كان الفارق بينهما كبيرا . فالدلالة الصريحة جوهرية ومحددة ويندر أن يختلف فيها إنسان عن آخر ، وتكفى فيها مجرد المعرفة الأولية باللغة . بينما الدلالة الضمنية تحتاج إلى معرفة (ذوقية) فى اللغة وأدبها ، كى يتمكن المرء من إدراكها . ولذلك يندر أن يصل إليها الأجنبى الذى تكون معرفته باللغة طارئة لا أصيلة . وهذا يذكرنى بعجز نيكلسون عن تذوق شعر المتنبى . مع أنه مستشرق من كبار المستشرقين . وقد أظهر عجزه عن فهم سبب حب العرب للمتنبى ، وقال إنه يجد شعر أبى نواس أقرب إليه من شعر المتنبى ، ولكنه مع هذا يعطى حق الحكم فى ذلك للعرب ويقول إنه مادام الإنجليز أحق بالحكم على شكسبير والإيطاليون على دانتى ، فإن العرب أحق بالحكم على شاعرهم[٩] . وليس لما حدث لنيكلسون من سبب سوى عمق الدلالة الضمنية لشعر المتنبى ، مما يحتاج إلى حاسة تذوقية عالية لدى قارئه كى يدرك أبعاده .

والدلالة الضمنية فعالية فنية توجد فى النص كإمكانية غرسها الكاتب ، وتنتظر القارىء المدرب لكى يكتشفها فى النص . فالقارىء لا يعطى النص معنى أو دلالة غريبة عليه وإنما يكتشف ما فيه فقط . وهذا هو مفهوم (تفسير الأدب) كما حدده دى مان[١٠] مفرقا بينه وبين (الشرح) وذلك أن تفسير الأدب هو وصف لفهمنا للنص ، بينما الشرح هو إعادة كتابة النص بكلمات تبدو لصاحبها أنها أوضح من الأصلية . والتفسير بهذا المفهوم هو ما قد عناه رولان بارت[١١] بصفة (علم حالات المضمون) مما يختلف عن

(٩) Nicholson: Literary History of the Arabs. 308 Cambridge 1969.

(١٠) را : de Man: Blindness and Insight. 108

(١١) را : Hawkes: Structuralism. 157

(علم المضمون) لأنه ليس شرحا ، ولكنه تفسير أو علم للنماذج أى أنه (الدلالة الضمنية) للنص وليس الدلالة الصريحة .

وهذا موقف يكاد يتفق عليه النقاد البنيويون على الرغم من اختلافهم فى بعض المصطلحات . وهذا تودوروف[١٢] تلميذ بارت يعطى مصطلحات مختلفة لنفس المفهوم ، إذ يفرق بين الدلالة والرمز ، فيصف الدلالة على أنها مأخوذة من المفردات المعجمية وتقوم على (دال يعنى مدلولا) بناء على العلاقات الاستبدالية للكلمات ، بينما الرمز يحدث فى الخطاب وليس فى الكلمات ويقوم على (مدلول أولى ينفرج عن مدلول ثانوى) بناء على العلاقات الركنية فى النص . وهذا هو نفس المفهوم الذى أخذنا به هنا ، فالرمز يمثل الدلالة الضمنية . والدلالة كما عناها تودوروف تمثل الدلالة الصريحة .

ولما كان (الشعر قضية استجابة فنية) كما يقول ريفاتير فإن هذه الاستجابة (تعتمد على الوعى التام بازدواجية الدلالة الشعرية ، فى حالة الباعث والمتلقى ، أو فى حالة الشفرة اللغوية المستخدمة ، أو فى حالة السياق المستحضر . وأى تفسير أدبى لقصيدة معينة لابد أن يأخذ بما هو أبعد من ظاهر ما يحمله التركيب اللفظى للنص)[١٣] .

وذلك لأن اللغة الشعرية فى حقيقتها لغة رمزية والعلاقة فيها (اعتباطية) كما يقول هوكز[١٤] ، وهذا يتطلب فعالية القارىء ليقوم بالربط بين عنصرى الرمز هنا (الدال + المدلول) ويكتشف الدلالة فى ذلك . والاعتباطية هنا تحكم العلاقة بين الكلمة وما تدل عليه كتصور لا (كشىء) . فليس يعنينا من كلمة (طاووس) إلا ما تحدثه هذه الكلمة فى نفوسنا من تصور وتخييل لها ، وليس يعنينا الحيوان المسمى بهذا الاسم ، لأن الكلمة لا تحضر الحيوان ولكنها تحضر فى نفوسنا سلسلة من المتصورات التى شاركت فى صنعها عوامل نفسية واجتماعية وثقافية لا حصر لها . والأعراف الأدبية والاجتماعية تشترك فى إيجاد هذه العلاقة بين الكلمة ومتصورها . فالاعتباطية هنا لا تحل فرديا ولكن بموجب أعراف

---

(١٢) را : Todorov: Introduction to Poetics. 16

(١٣) را : Scholes: Structuralism. 39

(١٤) را : Hawkes: Op. Cit. 129.

متوارثة وهذا هو ما خرج به رولان بارت[١٥] عن مفهوم (اعتباطية اللغة) سطورا به هذا المفهوم عن مجرد الاعتباطية المطلقة كما يفهم عن عالم اللغة (دى سوسير) . واللغة بهذا تصبح نظاما (سيميولوجيا) يتمثل فى رموز ، كل منها إشارة تثير فى الذهن إشارة أخرى وتتعاقب الإشارات يثير بعضها بعضا فى الذهن دون محاولة الوصول إلى مشـار إليـه (مدلول) محدد . وهذه وظيفة الأدب الجمالية وتستمر لها جماليتها مادمنا نسمح بتعاقب هذه الرموز ، وتقف جماليتها إذا نحن قطعنا تيار هذه الرموز . فإذا قرأنا قول امرىء القيس مثلا :

وليـل كمـوج البحـر أرخـى سدوله علىَّ بأنـواع الهمـوم ليبتلى

فلو شرحنا الليل بأنه الليل المعروف ، فإننا بذلك نقتل الكلمة فى البيت ونقيدها فى موضعها لا حياة فيها . ولكن لو أطلقنا إسارها وعاملناها على أنها إشارة قصد منها أن تثير فى الذهن كل ما يمكن إثارته فى القراء على تباين مشاربهم ، لكنا بذلك أعطيناها حقها كقيمة فنية (وليس ككلمة معجمية) ، ولأدهشنا عندئذ كم ستعنـى هذه الكلمـة من متصورات لقراء مختلفين مما لن يمكننا حصره أبدًا . وكذلك سائر إشارات هذا البيت ، ولذلك فإن امرأ القيس يستهل بيته بواو (رب) التى تصرح بأن الليل المطلوب هو ليل متخيل . وكأن الشاعر يستصرخنا ويناجينا بشغف مجروح طالبا منا أن نسعفه ونساعده على أله ، بأن نتصور معه ليلا نرسمه داخل نفوسنا ، وهو يهيئنا لذلك ويدعونا إليه بقوله (وليل) أى (ورب ليل) فإذا ما هيأنا أنفسنا لذلك ، فإن الشاعر يمدنا بأدواته التى يرجو أن نكشف بها صورة هذا الليل المبتكر . وهذه الأدوات هى بقية إشارات البيت . وإن لم نفعل هذا فما أضيع امرىء القيس بيننا . ولذلك فإنه يجب علينا أخذ مفردات العمل الأدبى (وكافة عناصره) على أنها (إشارات) وليس على أنها كلمات . ومن يفعل ذلك فقد سلك فى جادة الأدب .

والنتيجة المحدثة عن ذلك هى (التجربة الجمالية) أى : (الحركة اللامتناهية لكل

---

(١٥) را : Barthes: Elements of Semiology. 50

مستوى من مستويات المعنى منذ لحظة إدراكه[١٦]) مما يتجاوز المدرك الحالى ويسعى لتحقيق مدرك أعلى يتولد عنه . وتستمر عملية التحول فى هذه التجربة الجمالية من الدلالات الصريحة إلى الضمنية . وما يبدو أنه (دلالة) يتحول إلى (دال) على مدلول أسمى . ويتحقق بذلك قول رولان بارت (إن الدلالة الضمنية نظام دلالى على المستوى الثانى مبنى على الدلالة الصريحة[١٦])

ومعنى ذلك عند بارت هو[١٧] أن كل (دلالة صريحة) تتكون من ثلاثة عناصر هى : ١ ـ الدال ٢ ـ المدلول ٣ ـ الدلالة ، وهى العلاقة بين الدال والمدلول . ثم يأتى بعد ذلك دور (الدلالة الضمنية) ولها ثلاثة عناصر أيضا هى ١ ـ الدال . ولكن هذا الدال ذو طبيعة معقدة ، لأنه مركب من المجموع الثلاثى لعناصر الدلالة الصريحة التى تجتمع وتتحد لتتكون منها روح واحدة تصبح العنصر رقم واحد للدلالة الضمنية . فالدلالة الصريحة مجتمعة بعناصرها الثلاثة تصبح (دالا ضمنيا) . ويأتى بعد ذلك مدلول وهو العنصر رقم اثنين ، ويليه العنصر الثالث وهو ما تتمخض عنه (الدلالة الضمنية) للنص . والمعادلة بين هاتين الدلالتين غير متكافئة فقد نجد عددا من الدلالات الصريحة تشترك فى تكوين دلالة ضمنية واحدة ، مثل أن نقول (إن نغمة النص أو إيقاع القصيدة يدل على شىء معين أو يرمز إليه[١٧]) ومن طبيعة الدلالة الضمنية أن تكون عامة وذات شمولية ، وتتجه نحو (الكليات) المطلقة . وهى عادة تكون من اكتشافات القارىء كموحيات للنص . ولا يجوز حرمان النص منها لأن ذلك تجريد له من قيمته الإبداعية أو إنكار للقدرة الإبداعية للقارىء الذى يملك كل الحق فى تذوق التجربة الجمالية للأدب وإطلاق خياله فيها بناء على الأعراف الأدبية .

ويعيننا على الاستجابة لهذا المبدأ البنيوى الدلالى أن نأخذ بفكرة بنيوية أخرى لها نفس الأهمية ، هى مفهوم (السياق) كما جاء عند ياكوبسون والتى تقوم على أساس

---

(١٦) را : Hawkes: Op. Cit. 141

(١٧) را : Barthes. op. Cit. 91

(المرجع) وهو أن السياق فى الأدب يمثل (وضع الحالات أو حالة الحالات التى جاء القول ليعبر عنها)[18] . والمرجع فى السياق هو الوظيفة الإرجاعية وهى (قدرة الإشارة على التذكير بشيء غير ذاتها) كما يعرّفها كابانس[19] . والسياق الشعرى ذو طبيعة ازدواجية مدهشة فما هو (خلفية فى بعض الأحيان يصبح أمامية فى أخر حتى إننا قد نجد فى بعض القصائد تبادلا لأدوار الإدراك تشبه خدعة الرسم الجشطالتى فى تبادل المناظر الخلفية والأمامية لمواقع إدراكها)[18] .

ويأتى دور الكلمة فى الشعر كباعث فقط ، أما الاستجابة لمقتضيات التجربة فلا تتم إلا (بعد أن نعارض الكلمة كباعث فى مواجهة السياق الذهنى المخزون فى نفوسنا للتجربة)[20] .

والشعر (باعتماده على علاقات داخلية معقدة وتأكيده على التشابه ، وباعتنائه بالترادف والتوازى من خلال تكرار الصوت والنبر والصور والقوافى) ، فإنه بذلك يكثف اللغة ويشكلها ، ويضع خصائصها الشكلية فى الأمامية وكنتيجة لذلك تتقهقر إلى الخلفية كل خصائص اللغة الإخبارية والتعاقبية ، مما هى من الصفات الإرجاعية للمعانى)[21] . ومن المهم هنا أن نولى مفهومى الأمامية (Foregrounding) والخلفية (Backgrounding) اهتماما كافيا لأن (الأمامية) تتصدرها كل خصائص الشعر الفنية مما يجعل القول شعرا . ويتولد عنها (الدلالة الضمنية) أو هذا ما يجب أن يكون . بينما يجب على الدلالة الصريحة أن تتراجع إلى (الخلفية) لأنها ليست هدفا للشعر . وهذا أحد مبادىء (المدرسة الشكلية) واعتمده ياكوبسون فى منهجه وأخذ به البنيويون بعد ذلك .

---

(١٨) را : Scholes: op. Cit 29

(١٩) كابانس : النقد الأدبى ١١١

(٢٠) را : Scholes: op. Cit 36

(٢١) را : Hawkes: op. Cit 81

ولعلنا هنا نسمح لسؤال له من المشروعية ما يحتم الإصغاء اليه ، وهو هل المقترح هنا هو القراءة الواجبة للنص ؟

لقد قدم لنا تودوروف ما يمكن أن يكون إجابة رائعة على هذا السؤال . وذلك بطرحه أمامنا ثلاثة أنواع من[٢٢] القراءة هي :

١ ـ قراءة إسقاطية ، وهي أن نقرأ من خلال النص متجهين نحو المؤلف أو المجتمع أو أي موضوع آخر يهتم به الناقد ، وعلى ذلك يأتي النقد النفسي والاجتماعي للأدب .

٢ ـ قراءة شرح ، وفيها يظل القارىء داخل حدود النص على عكس القراءة السابقة (التي تقوم على عبور النص الى ماسواه)

وقراءة الشرح هذه تقوم على ظاهر النص ، وقد لا تتجاوز إعادة كتابة النص بكلمات مماثلة في معناها لما ورد في الأصل .

٣ ـ القراءة الشاعرية (راجع الشاعرية في الفصل الأول ص ١٥) وهي قراءة تبحث عن المبادىء العامة التي تتجلى في أعمال معينة . ويجب أن تنبع هذه المبادىء من أعماق هذه الأعمال ويجب أن تكون مصادقة لروحها (لأن مجرد المطاردة وراء نماذج بدائية مقررة سلفا وسابقة على تجربة القراءة ليست بحال تطبيقا للشاعرية وإنما هي مسخرة لها)[٢٢] . وفي ذلك إجابة شافية على سؤالنا ، ولكل أن يختار ما يرضيه من أساليب القراءة . ولكن من يطلب فعالية نقدية حقة فليس له إلا النوع الثالث من تلك القراءات ، لأن الأخريين ليستا من النقد الأدبي في شيء ، وهذا واضح في الأولى لأن هدفها غير الأدب ، مثلما أن الثانية ليست أدبا لسذاجتها وقصورها عن بلوغ أي مطمح عزيز .

والآن نركن إلى أنفسنا طربين لما نجده من توافق بين ما نميل إليه هوى وتذوقا ، وبين ما يقدمه لنا النقد البنيوي من مبدأ نعتمده أساسا للقراءة النقدية . ونزداد قناعة وحبا لهذا المبدأ عندما نجد له رصيدا تراثيا يؤازره ويعزز دعواه ، وذلك فيما قاله العالم الفذ حازم

---

(٢٢) را : Scholes: op. Cit 143

القرطاجنى عن الدلالة وأنها تنقسم إلى (دلالة إيضاح ودلالة إبهام) ويضيف إليهما ثالثة تجمع بينهما يسميها (دلالة إيضاح وإبهام[٢٣]) . ولسنا نزعم أن القرطاجنى عنى تماما ما نعنيه هنا فى الدلالتين الصريحة والضمنية ، ولكننا نطمح (وبحق) إلى تفسير مصطلحات أستاذنا بمفهوم يأخذ بما اكتسبته المعرفة الإنسانية من تطور كان القرطاجنى أحد رواده الأوائل ، ومر الزمن مدفوعا برجال مثل حازم ، ولن يسعنا أبدا إلا أن نبارك دفعة القرطاجنى بدفعة منا مماثلة لها ، مستوحية من عزمه ما يقويها على أداء وظيفتها فى الحياة . وهذا يصل بنا إلى أن نقول عن رضى وقناعة : إن مفهوم الدلالة الضمنية أنطلاقة مشروعة من استعارة الجملة إلى استعارة النص ، وقد قبلنا فى تاريخنا كله مبدأ الاستعارة فى الجملة ، ومبدأ المجاز فى الكلمة ، وهى تقوم على أن المقصود بالقول هو غير ظاهر معناه ، وإنى لأراه قصورا مشينا بنا إن نحن عجزنا أن نمد هذا المبدأ وننطلق منه إلى استعارة النص بل واستعارة العمل الكامل . وهذا يحمل مبررا فنيا كاملا لتفسير أدب حمزة شحاتة بناء على مفهوم نموذج (الخطيئة والتكفير) . وضمانات مصداقية هذا المفهوم تأتى من كون النموذج نابعا من أعماق النصوص ، ولم يكن مفروضا عليها ، والتفصيل فيما يأتى لاحقا سيوضح القرائن التى تقوم عليها استعارة النص أو (الدلالة الضمنية) ، تماما مثلما نأخذ بالقرائن لحل لغز أى استعارة عادية حسب أصول علم البلاغة ، ولكننا فى استعارة النص نفك رموزنا حسب مفاهيم (علم الدلالة) ، معتمدين على النقد البنيوى كأصل ننطلق منه ونلتزم به ، وفى ذلك وقاية من العبث أى وقاية ، ولن يسمح هذا المبدأ لأحد فى أن يفرض على النص ما هو غريب عليه ، لأن النص أشبه ما يكون بالجسد البشرى ، فهو يرفض كل عضو أجنبى عنه ، ويظل يقاومه حتى يفنيه ، أو يفنى الجسد بسببه . وهذه مشابهة نلمسها فى كل حالة يتعسف فيها مدّعو النقد ، ويحاولون أن يفرضوا على النصوص هياكل مستوردة ، ترفضها النصوص وتأباها فتكشف بذلك أمر من يتطفل على النقد وهو ليس من أهله .

---

(٢٣) القرطاجنى : المنهاج ١٧٢

١ ـ ٣ على الرغم من قناعتى الآن بأن الموضوع له من الجلاء ما يؤكد قبوله من القارىء ، إلا أننى أشعر بدافع قوى إلى أن أشير إلى ما توصل إليه عالم الدلالة الحديث (جفرى ليتش) مما يدعم مفهوم الدلالة وأنواعها فى النص الأدبى . وقد قدم ليتش سبعة أنواع(٢٤) للمعنى أختصرها فيا يلى : (وهذا تعريب للفكرة وليس ترجمة لها)

١ ـ المعنى الصريح : وهو المضمون الإخبارى أو المنطقى المباشر . ويتحقق فى كل قول صحيح نحويا ودلاليا .

٢ ـ المعنى الضمنى : وهو ما يحمله النص من قيمة توصيلية ، ويمثل تعبيرا يتجاوز مستوى المعنى الصريح المجرد ، وذلك يتم بمقتضى ما يشير النص إليه . فلو أخذنا كلمة (امرأة) وقلنا إن معناها هو = (بشر + بالغ + أنثى) وهذه صفات حسية تمثل المعنى الصريح ، ولكن الكلمة تحمل صفات أخر كالصفات النفسية والاجتماعية مثل معانى الرقة والحنان والعطف والحب . وقد تحمل صفات نمطية مثل كثرة الكلام أو إجادة الطبخ وأعمال المنزل . وربما حملت الكلمة صفات مفترضة لدى بعض الأفراد أو الجماعات من عصر إلى عصر فكلمة (امرأة) ربما رمزت فى الماضى إلى الجهل (عدم التعليم) وقد تحمل معنى (الإهانة) عند بعض القبائل . أما عند الأفراد فليس من شك أن كلمة (امرأة) كانت تعنى لعمر بن أبى ربيعة معنى مختلفا كل الاختلاف عما تعنيه هذه الكلمة لعباس محمود العقاد . وهذا يقودنا ـ كما يقول ليتش ـ إلى تقرير ثلاثة فروق بين المعنى الصريح والمعنى الضمنى هى :

أ ـ المعنى الضمنى حادث على اللغة وليس جوهريا فيها .

ب ـ المعنى الضمنى غير ثابت فهو يتغير من عصر إلى عصر ، ومن مجتمع الى آخر بل من فرد الى آخر ، كما ذكرنا عن عمر بن ابى ربيعة والعقاد ، وما تثيره كلمة امرأه فى ذهن كل منهما .

---

(٢٤) را : G.Leech: Semantics. 10-27

جـ ـ المعنى الضمنى غير قاطع ، ومفتوح الحدود ، بينما المعنى الصريح معنى مغلق . وهذه الفروق هى ما يعزز فعالية القراءة النقدية إذا اعتمدت على المعنى الضمنى لأنه فاتحة الإبداع الكتابى والقرائى وعليه معتمد الجمالية الأدبية .

٣ ـ المعنى الأسلوبى : وهو (فى رأى ليتش) ماتنم عنه اللغة من ظروف اجتماعية تحيط باستعمالها مثل أن نفهم شيئاً عن الكاتب من خلال رصد مفردات معينة تدلنا على موطنه أو على طبقته الاجتماعية أو غير ذلك . مثل أداة التعريف اليمانية (أم) بدلاً من (أل) والميم الحجازية والتميمية وفك الإدغام الأخير من عدمه مثل (غض) و (اغضض) مما يدل على الأصل القبلى للقائل .

ويشير (ليتش) إلى بحث أجرى على أساليب اللغة الإنجليزية قسمها إلى ثلاثة أنواع أسلوبية هى :

أ) خصائص أسلوبية ثابتة نسبياً :

شخصية (لغة زيد أو ليلى .... إلخ)

لهجة (لغة منطقة جغرافية معينة أو طبقة اجتماعية محددة)

عصر (لغة القرن الثامن عشر مثلا)

ب) الخطاب (نوعية الخطاب) :

الأداة (خطبة . كتابة ... إلخ)

مشاركة (حوار . مناجاة .. إلخ)

جـ) خصائص أسلوبية مؤقتة نسبياً :

تخصص (لغة الصحافة . أو العلم أو الفقه)

الحالة (اللغة المهذبة أو العامية أو السوقية ... إلخ)

النموذجية (لغة المحاضرات . لغة النكت . لغة محاضر الجلسات) .

الذاتية (أسلوب الجاحظ . أسلوب الرافعي . أسلوب شحاتة)

وهذه التقسيمات أعطت جفرى ليتش نتيجة رائعة مفادها أننا لن نجد كلمتين تتفقان فى معنييها الصريح والأسلوبى . فقد يكون المعنى الصريح لكلمتين متقاربا أو واحدا فى ظاهره . ولكن معناهما الأسلوبى لن يكون كذلك . ولذلك فإن البعض يرى أن الترادف الحقيقى لا وجود له فى اللغة . وهذا الرأى من ليتش يجد تصديقاً له فى كل نظرة فاحصة للغة ، مما يسقط قيمة (الشرح) للنصوص الأدبية ويلغى استحقاقها لصفة الأدب أو النقد الأدبى . ولو أخذنا كلمة (امرأة) واستعمالاتها المتنوعة ونظرنا إليها حسب هذه المفاهيم لوجدنا فروقاً أسلوبية كبيرة فيها . ومن صفات المرأة فى حالة من حالاتها :

حرمة فلان = سوقية

زوجة فلان = اجتماعية

أهل بيته = أدبية

زوج فلان = فصيحة (شبه مهملة)

حرم فلان = رسمية

امرأة فلان = عامية

وهذه ست كلمات مترادفة تحمل ظاهرياً معنى واحداً هو المعنى الصريح ، ولكنها أسلوبياً تحمل معانٍ مختلفة مما يلغى الترادف وينفيه .

٤ ـ المعنى الانفعالى : وهو مانلمسه فى القول من علامات تدلّ على عواطف القائل وأحاسيسه ، خاصة تجاه المخاطب ، ويظهر ذلك بشدة فى حالة الخطاب الشفوى من خلال نغمة الكلمات وتركيز النبر وسرعة النطق وسوى ذلك من الدلائل . كما أنه يظهر فى الرسائل حيث تنم الرسالة عن عاطفة الكاتب زمن الكتابة عن طريق استخدامه لأسلوب أو آخر .

٥ ـ المعنى الانعكاسى : ويكون ذلك فى الكلمات ذات المعانى الصريحة المتنوعة ، أو عندما نستخدم الكلمة فى معنى يختلف عن المعنى القريب لها ، فتسعى الكلمة حينئذ إلى تنفير المعنى القريب وإحلال آخر مكانه وذلك مثل الآية القرآنية (فبشرهم بعذاب أليم) فى

قوله تعالى (إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير حق ويقتلون الذين يأمرون بالقسط من الناس فبشرهم بعذاب أليم) ـ آل عمران ٢١ ـ حيث المعنى القريب لبشرهم يحمل معنى الخير والنعيم ، لكن المعنى هنا يحمل الإنذار والتخويف فالكلمة فى سياقها تتخلص من المعنى الأول وتعيده إلى (الخلفية) بينما تقدم إلى (الأمامية) معنى جديداً ، مما يحدث فى المتلقى أثراً أسلوبياً مدهشاً فى تعامله مع الكلمة مداً وجزراً بمفعول انعكاسى يجعل مصير الكافرين عذاباً ، بينما كان من الممكن أن يمثل أملاً وخلاصاً كنهاية لعناء الإنسان فى الحياة ، ولكنه عندما كفر صارت بشراه المأمولة عذاباً أليماً .

٦ ـ المعنى الانتظامى : ويقصد به ليتش تراسل بعض الصفات فى قبول توارد موصوفات بها دون أخر . مثل صفتى : جميل ووسيم حيث تتجه الأولى نفسياً نحو الأنثى (ليلى جميلة / فكرة جميلة) ويكون توجه الثانية نحو الذكر (يوسف وسيم) ومثل كلمتى خسوف وكسوف حيث اختصت واحدة بالقمر والأخرى بالشمس ، ويميل الاستخدام اللغوى الى التزام هذه الفروق رغم جواز الخلط بين استعمالاتها (ينص القاموس المحيط على جواز تبادل المواضع بين كلمتى خسوف وكسوف وارتباطهما بالشمس والقمر) .

وهذه المعانى الخمسة الأخيرة (من ٢ ـ ٦) تجمعها كلها مظلة واحدة هى : المعنى الإيحائى لأنها كما يقول ليتش تشترك جميعاً فى الفروق الثلاثة المذكورة فى رقم اثنين مما يميزها جميعاً عن المعنى الصريح .

٧ ـ المعنى الموضوعى : ويقصد به تقرير مدلول النص بناء على طريقة تنظيم الكلمات أو الجمل والتركيز على عنصر معين فى النص . وتختلف معانى الجمل بناء على طريقة ترتيب الكلمات وإن ظلت الكلمات الأصلية هى هى بين جملة وأخرى مثل قولنا :

١ ـ بدر كانت أولى غزوات الرسول ﷺ .

٢ ـ أولى غزوات الرسول ﷺ كانت بدراً .

ففى هاتين الجملتين نجد الكلمات نفسها ولكن بترتيب مختلف مما يستتبع معنى مختلفاً ، فالأولى قد تكون إجابة لسؤال يكون موضوعه (بدراً) كأن نقول : متى كانت

غزوة بدر أو ماشابه ذلك مما يركز على بدر . أما الثانية فموضوعها الغزوة الأولى وكأنها جواب على سؤال : ماهى الغزوة الأولى للرسول ؟ ويدخل فى ذلك طريقة استخدام القصر والتقديم والتأخير والاستثناء مما يؤثر على قيمة المعنى فى الجملة .

وهذه الأنواع السبعة للمعانى تؤكد على أهمية (الدلالة الضمنية) لأن هذه الدلالة تدخل فى ست من تلك الأنواع بدءا من الثانى حتى السابع بينما (الدلالة الصريحة) يمثلها نوع واحد فقط هو الأول وفى ذلك حل لمشكلة تلقى التجربة الجمالية والتفاعل معها ، مما يعطى النص الأدبى حقه بالتميز والانفراد والتجلى بين يدى المتلقى . وهذا هو الوجه الفنى فى تناول إشكاليتنا النقدية .

١ ـ ٤ ثانيا : الوجه النفسى ، وسنتناوله من ثلاثة أبعاد تشترك فى تقريره وهذه الأبعاد هى : ١ ـ اللاشعور الجمعى ٢ ـ جماعية اللغة ـ ٣ ـ حالة النحن .

١ ـ ٤ ـ ١ فاللاشعور الجمعى كما يحدده يونج [٢٥] لايصدر عن تجربة ذاتية ، وبالتالى فهو ليس اكتسابا شخصيا . وهذا تمييز له عن اللاشعور الشخصى ، لأن هذا الأخير تكوّن أصلا من حالات كانت فى الواقع المحسوس لكنها انسحبت إلى الداخل بسبب النسيان أو الكبت . أما اللاشعور الجمعى فيتكون من حالات لم تظهر فى الشعور الواعى قط ، ويعود وجوده إلى عوامل الوراثة . واللاشعور الشخصى يتكون من (عقد) بينما اللاشعور الجمعى يتكون من (النماذج البدائية) . وتطوره يحدث بالتوارث غير المدرك وليس بالمجهود الفردى . والإنسان يرث هذه النماذج عن أسلافه مثلما يرث عنهم صفاته الجسدية ، مما هو مدرك ومعروف ، وصفاته الخلقية التى يؤكدها قول الرسول ﷺ (اختاروا لنطفكم)[٢٦] وتأكد هاتين ، الجسدية والخلقية ، يدعم صدق ما ذهب إليه يونج . والذى يهمنا من هذه الفكرة هو صلتها بالإبداع الفنى ومدخلنا من خلالها إلى (تفسير الأدب) . ويونج

---

(٢٥) را : Jung: The Portable Jung. 60

(٢٦) ابن ماجه : نكاح ٤٦

يجعل اللاشعور الجمعى مصدرا للأعمال الفنية (٢٧) . ولسنا بالضرورة نقرر إطلاق القول بذلك من غير تروأو حيطة . وإنما نأخذ هنا بهذه الفكرة على أنها منهل من مناهل الإبداع إلى جانب مناهله الأخرى . وهذه الفكرة تعيننا على ترصد أبعاد التجربة الإبداعية وسبر أغوارها .

على أن يونج نفسه (يرى أن الأعمال الفنية لاتنبع كلها من هذا المعين ويميز بين نوعين منها هما :

١ ـ الأعمال السيكولوجية : ولايزيد عمل المبدع فيها على توضيح المضمون الشعورى . ويندرج تحت هذا النوع كل مايتناول شؤون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع ويشمل الشعر الغنائى والدراما والتراجيديا والكوميديا .

٢ ـ الأعمال الكشفية : وهى تستمد وجودها من اللاشعور الجمعى ، حيث تكمن بقايا الخبرة والتجربة الأولى للأسلاف ويوضع فى هذا الصنف الجزء الثانى من « فاوست » لجيته و« راعى هرمس » لدانتى و« هى أو عائشة » لريدار هاجازد .) (٢٨) ويونج يهتم بالنوع الأخير فقط لأنه يمثل عنده الإبداع الحق . والفنان يصل إلى حالة الإبداع الحق حينما يستمد أدبه من النماذج البدائية المختبئة فى اللاشعور الجمعى ، ويتم ذلك للفنان ـ فى رأى يونج ـ (بالحدس الذى يتميز به الفنان بشكل فطرى ، وهو الذى يجعله يدرك مضمون اللاشعور فى اليقظة ، بينما لايستطيع سائر الناس الاطلاع عليه إلا فى بعض أحلام النوم . والفنان المبدع لايغوص فى اللاشعور الجمعي باحثا فى طبقاته العميقة عن إبداعاته ، وإنما هو يشهد مضمون اللاشعور الجمعى ، أوأن هذا المضمون يتكشف له من تلقاء نفسه ، لأن يونج لايرى أن السلوك الإبداعى موجه بقدر ماهو تلقائى ، وحين يتكشف للفنان مضمون هذا اللاشعور الذى يشمل آثار أحداث الطبيعة فى النفس

---

(٢٧) را : Jung: op. Cit 66

(٢٨) حسن أحمد عيسى : الإبداع فى الفن والعلم ٨٢

البشرية ، لايلبث أن يسقطها فى صورة رموز . والفنان المبدع الأصيل وحده هو الذى يستطيع خلق الرمز الجديد الذى يوصف بأنه حى ومحمل بالمعنى ، ولايرتضى الرموز التقليدية القائمة بالفعل . وإذا كان خلق هذه الرموز يتطلب أسمى مرتبة ذهنية ، فإنه يصدر كذلك عن أكثر حركات النفس بدائية ، حتى يتحقق له أن يمس فى الإنسانية وترا مشتركا)[٢٩] .

وعلى ذلك فإن العمل الإبداعى يتحقق من خلال الرمز بوسيلتين ، إحداهما الحدس الذى يحقق الأرضية المشتركة بين البشر ، وهذه عملية لاشعورية ، والوسيلة الثانية التى يتحقق بها الرمز هى (الإسقاط) الذى عن طريقه يخرج الفنان إحساسه النموذجى من أعماقه إلى ماهو خارج الذات وهذه عملية شعورية ، ويصبح الرمز بذلك (هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ، ولايمكن أن توضح أكثر من ذلك بأيه وسيلة أخرى . ويعيش الرمز ويبقى حيا حين يكون محملا بالمعنى غنيا به ، كما أنه يمكن أن يموت إذا وجدت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه)[٣٠] .

وصدور العمل الإبداعى من النماذج البدائية الموروثة من الأسلاف يمثل نظرية مهمة فى علم النفس وفى تفسير الإبداع . وهو يمثل لنا أساسا نظريا يتجه أدب شحاتة بقوة نحو تأكيده من خلال استجابة نصوصه لعناصر نموذجنا المقترح ، حيث نجد قصة الخطيئة الأولى المقترفة من أبى البشرية آدم عليه السلام بوقوعه تحت إغراء حواء وأكله للتفاحة الحرام ، ودور إبليس فى غزل خيوط المؤامرة ، ثم الخروج من الفردوس والهبوط إلى الأرض ، ومحاولة العودة إلى الفردوس بالعمل الصالح ، وتجنب الخطايا ، ولكن إبليس لايدع ابن آدم فى سلام فيظل يتفنن فى ابتكار صور مغرية لحواء الجديدة ، حاملة معها تفاحتها الحرام كى توقع بآدم اليوم . وكل أدب شحاتة يتفتح أمامنا كالسجل المنشور إذا نحن دخلنا إليه من باب هذا النموذج . فشحاتة إذاً قد ورث هذا النموذج من القدم ، وصار هو ابن آدم

---

(٢٩) السابق ٨٣ وراجع : Jung: op.Cit 57-67

(٣٠) السابق ٨٤

الجديد ، حاملا خطيئة أبيه القديم . وظل ذلك مخزونا فى داخل نفسه فى (اللاشعور الجمعى) ، وتحت ضغطه كان حمزة شحاتة يكتب أدبه مستمدا مادته الإبداعية بالحدس . ومسقطا على رموزه صور حالاته اليومية ، فى مأساته الخاصة حتى لتتطابق كل جملة نطقها الرجل مع رمز من رموز النموذج الأصل (كما سنرى لاحقا) ويتم ذلك كله دون وعى من الشاعر . وحسبه أنها نفثة حشرجت فى صدره فقذفها شعرا أو قولا شعريا . وما عليه إلا أن يقول وعلينا أن نعرب .

○○○

١ ـ ٤ ـ ٢ ـ البعد الثانى هو جماعية اللغة : فاللغة بناء على ثنائية سوسير (اللغة ـ الخطاب) هى فعالية اجتماعية تعيش فى (الوعى الجمعى) كما يقول بارت محيلا على دوركهايم وسوسير[٣١] . وهى بذلك ترتفع فوق الظاهرة الفردية ، لأنها اصطلاح اجتماعى (أو عقد جماعى لامناص للفرد عن قبوله قبولا كاملا ، إذا هو أراد أن يجعل نفسه مفهوما من الآخرين ، وليس فى مقدور الفرد أن يخلق لغة جديدة أو أن يحور فيما هو موجود)[٣٢] والتغيير إنما يكون بحركة مشتركة تنطلق من دوافع جماعية نفسية واجتماعية وثقافية . أى أنها ليست فعالية فردية أبدا . وهذه حال اللغة كإبداع يتمثل فى صورتها العملية أى (الخطاب) ، وهو فعل انتقائى يقوم به الفرد باختيار مواده من الموروث الحضارى لمجتمعه الذى هو (اللغة) . وقد شرحنا هذه الثنائية فى الفصل الأول بما يغنى عن تكرارها هنا . أما فى حالة التلقى فإن القارىء يستقبل (الخطاب) ويبدأ فى تفسيره بناء على الموروث المخزون فى (الوعى الجمعى) الذى يشترك فيه القارىء مع الكاتب . والقارىء ينطلق فى ذلك بناء على تدريب جماعي تعرض له من قبل وتهيأ بسببه لاستقبال النص مما يمكنه من عقد علاقة بين الصوت وما يدل عليه . وهذا ما نفهمه من تفسير بـــارت[٣٣] لمفهوم

(٣١) را : Barthes: Elements of Semiology 23.

(٣٢) السابق ١٤

(٣٣) السابق ٥٠

(اعتباطية اللغة) مثلما نفهم من تعريف الغزالى للكلمة كما فصلنا فى ص ٤٥ . وعلى هذه الأرضية المشتركة يتلاقى القارىء مع الكاتب من خلال النص وتبدأ عملية (القراءة / الكتابة) التى يتحقق فيها النص المكتوب ، ويأخذ فى ممارسة وظيفته بحيوية تعلو وتهبط حسب مستوى القارىء ، ومالديه من موروث أدبى . وأقف الآن لأفتح صفحاتى للناقد العظيم رولان بارت كى يصور لنا هذه الفعالية من خلال كتابه الفريد (S/Z) حيث يقول : (٣٤)

« أنا أقرأ النص . هذه المقولة بتناغمها مع عبقرية اللغة ليست دائما صحيحة . فالنص كلما زادت جماعيته ، تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة . وأنا لا أخضعه لعملية تحويل ، يترتب عليها عملية أخرى تعرف بأنها (القراءة) لأن هذه (الأنا) ليست ذاتا بريئة وأجنبية على النص تتعامل معه كنتيجة لذلك ، وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكنى . إن هذه (الأنا) التى تتقدم نحو النص هى نفسها (جماعية) تكونت من نصوص أخرى ، ومن شفرات غير متناهية ، أو بقول أدق : من شفرات منسية (أى أن أصولها منطمسة) .

« الموضوعية » و« الذاتية » قوتان قادرتان طبعا على احتواء النص ، لكنهما قوتان لاصلة لهما به . فالذاتية صورة مطلقة ، ربما يظن معها أننى قد أرهقت النص . وكمالها الخداع إن هو إلا تيقظ الشفرات التي تكوننى . ولذلك فإن الذاتية لاتقدم سوى القوالب العمومية . أما الموضوعية فهى على نفس النوع فى سد النقص . إنها نظام تصورى كالبقية . (ولافرق سوى أن علامات التصحيف هنا تتشخص بعنف أكبر) . إنها صورة تخدمنى مصلحيا فتمنحنى اسما بأن تجعلنى معروفا (معرفة عكسية) حتى لنفسى . والقراءة تورطنا بمخاطر الذاتية أو الموضوعية (وكلاهما صورى) فقط إذا نحن عرّفنا النص بأنه موضوع تعبيرى (قدم إلينا ليعبر عنا) ورفعناه إلى حد الحقيقة الأخلاقية ، فمرة

---

(٣٤) ر : Barthes: S/Z 10-II.

يكون قولا لغويا ، وفى أخرى يكون زهداً . لكن القراءة ليست فعالية اتكالية . وهى ليست تكملة انعكاسية (للكتابة) نمنحها لها مع كل بريق الابداع والسبق . إنها نوع من العمل (ولهذا يجدر بنا أن نتحدث عن فعالية « معجم ـ منطقية » أو حتى « خط ـ معجمية » لأننى أكتب ما أقرأ) ووسيلة هذا العمل طوبوغرافية : أنا لست مدسوسا فى داخل النص . ولكننى ببساطة غير قابل للتمييز منه . وقضيتى هى أن أتحرك ، وأن أحول الأنظمة التى لاينتهى منظورها عند (الأنا) ولاعند النص : وبأعراف العملية فإن ما أجده من المعانى لايتم تحققه بفعل منى أومن آخرين غيرى ، وإنما تتحقق المعانى بواسطة أثر نظامها . ولابرهان لأية قراءة سوى مافى أنظمتها من قيم وعزائم ، وبكلمات أخر : برهانها فى فعاليتها . ولكى أقرأ فذلك معاناة لغة فى الحقيقة . ولكى أقرأ فأنا أوجد معان ، ولكى أوجد معان فأنا أعطيها أسماء . لكن هذا المعانى المسماة تندفع متجهة نحو أسماء أخر ، فالأسماء يدعو بعضها بعضا وتتجمع . وتجمّعها يستدعى تسميات أخرى : أنا أسمّى ، أنا أنقض التسمية ، أنا أعيدها : وبذلك فالنص يتحرك : إنها تسمية فى طور التكوين ، عملية تقريب لاتكل . إنها معاناة فى مجازية اللغة ـ وبالنسبة للنص الجماعى فإنه لايمكن أن نرى نسيان المعنى فيه خطأ . إذ ماهو الشيء المنسى ؟ وماهى محصلة النص ؟ . ومن الممكن للمعنى أن ينسى بكل تأكيد ، لكن ذلك لايتم إلا إذا نحن اخترنا أن نجري على النص عملية فحص فردية . ومع هذا فالقراءة لاتتضمن النية فى إيقاف تراسل الأنظمة ، أو تأسيس حقيقة ما ، أو إظهار مشروعية النص ، ومن ثم توجيه القارىء نحو الأخطاء . إن القراءة تتضمن النية فى مضاعفة تلك الأنظمة ، ليس بناء على كمها المحدود ، ولكن بناء على جماعيتها (مما هو كينونة ، وليس عدا تنازليا) : أنا أمضى ، أنا أعبر ، أنا أعرب ، أنا أطلق ، أنا لا أحصى . ونسيان المعانى ليس سببا للاعتذار . وليس عيبا فى عرض سيء الحظ ، ولكنه قيمة إثبات وطريقة تأكيد على (لامسؤولية) النص ، أى جماعية الأنظمة . (ولو أننى أغلقت قائمة الأنظمة فإن ما يحدث حتما هو إعادة تحديد معنى مفرد) . وبالضبط أقول : إننى أقرأ لأننى نسيت ».

ولقد ترجمت هذا النص كاملا من بارت كى أسلك بالقارىء نفس الطريق الذى

أوصلنى فيه بارت إلى هذه الفكرة الموحية حقا . (إننى أقرأ لأننى نسيت) . هذه المقولة التى تكاد تكون هى الحقيقة الأولى فى الأدب وفى الفن . إننا نقرأ الأدب ونتمتع بالفنون نظرا واستماعا لا لشىء ، إلا لما نجده فيها من انعكاسات لأنفسنا ، إنها نحن معكوسة أمامنا فى أبيات شعرية أو حبكة روائية أو خطوط على لوحة ، أو نغمة موقعة . كأنها شىء منا ظل مطموسا فى أعماقنا وجاء النص ليذكرنا بهذا المنسى منا . أو أنها صدى لأمور عرفناها من قبل فنسيناها وجاء النص ليذكرنا بها ويقربنا إليها . وهذه نشوة يجدها كل عشاق الأدب والفن . وهى ما يزيد القارىء تلاحما مع النص الذى أمامه . وبذلك ينتعش النص بين يدى قارئه ، لأنه جماعى وكلما زادت جماعيته ، زادت حيويته وتعددت صور موحياته وتفاعلات القارىء معه ـ وهى ما سماها بارت بأنظمة النص ، هذه الأنظمة التى تزداد مع القراءة لأن (القراءة تتضمن النية فى مضاعفة تلك الأنظمة ، ليس بناء على كمها المحدود ، ولكن بناء على جماعيتها ، مما هو كينونة . وليس عدا تنازليا) .

ومادامت هذه هى وظيفة القراءة . وذاك هو غرضها الجمالى ، فإنه لامكان إذاً للظن بأن النص الأدبى يحمل معنى محددا ، أو أنه ذو معنى على الإطلاق . إن النص الأدبى فى حقيقته كينونة من الإشارات ليس لها إلا أن تشير ، والقارىء يفسر.أى على مبدأ الفرزدق : (علىّ أن أقول وعليكم أن تعربوا) وهذه هى وظيفة القراءة كما فهمها الأسلاف من شعرائنا ونقادنا الذين كانوا يدركون مفهوم (جماعية النص) وفكرة (الوعى الجمعى) التى تنبع منها عملية القراءة . ولذلك قال الجاحظ فى كتاب الحيوان إن الشعر غير قابل للترجمة وذلك لأن الشعر شىء فى اللغة وما تشير إليه ، وليس فى الكلمات وماتدل عليه . (الحيوان ١/٧٥ ـ القاهرة ١٩٦٥) .

ولاريب أن عملية الكتابة أيضا تنبع من نفس الدائرة . فالكاتب فى أصله قارىء ظل يمارس القراءة ، ومنها كتب ليقدم نفسه لقراء آتين مثله ، وهو عندما كتب اعتمد على الوعى الجمعى للغة ، ذلك الوعى الذى تدرب فيه حينما كان يقرأ . وهو عندما كتب فإنه صاغ نصا جماعيا : جماعيا من حيث لغته فهى لغة الأمة ولغة ذلك الفن الأدبى المعين . وجماعيا من

حيث طاقاته الفنية ، إذ إن كل كلمة فى النص محملة بإيحاءات اكتسبتها الكلمة من تاريخ استخدامها فى الماضى . ومن واقع استخدامها الحاضر .

وبذلك نستطيع أن نطلق مقولة مماثلة لقول بارت عن القراءة فنقول عن الكتابة : إننى أكتب لأننى نسيت . وهذا مفهوم لمسه المتنبى* عندما واجهته تهمة السرقة فى شعره فرد بكلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر فى الصحراء) وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (جماعية النص) فما فعله المتنبى هو أن نسى فكتب . وكان النقاد الأوائل يدركون هذا وجاء عنهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معان بأنه (توارد خواطر) وهو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر . أى أن الوعى بالآخر مطموس فى الذهن وتمت الكتابة لهذا السبب ، ولو وعى اللاحق بالسابق وتذكره لم يكتب عندئذ . ونحن نعرف منذ زمن زهير بن أبى سلمى أن لا جديد يقال : (راجع عنه ص ٣١٨)

ماأرانا نقول إلا معارا أو معادا من قولنا مكرورا

وعنترة يقول :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ ... ...

أى أن الشىء المبتكر من غير سابقة تقود إليه لا وجود له ، وهو عدم لايمكن تحقيقه . ولكن الذى يحدث هو النسيان الجمعى ، إن صح لى أن أقول ذلك ، وبه تتم القراءة والكتابة . وبه نفسر العمل بناء على مايبرز فيه من نماذج يشترك بنو الإنسان فى توارثها .

ومن هنا تأتى اللغة كفعالية خطيرة فى حياة الإنسان فهى تجسد له حياته وتصوغ تفكيره ، لأنه لاوجود لفكرة لاتستطيع أن تتحول إلى قول يشخصها وينقلها من انفعال إلى وجود . ونحن كعرب نجد أنفسنا فى اللغة فهى موروثنا الحضارى وبها أنزل الله إلينا

---

* هكذا كنت أحفظ فى ذهنى ، ولكن بعد بحث مستفيض لتوثيق ذلك لم أعثر على نسبته إلى المتنبى ، ووجدت قولا مشابها لهذا عند إسامة بن منقذ فى كتابه (البديع) ص٢٩٦ (الحلبى/القاهرة) . وعند ابن بسام فى الذخيرة ص ٥٤٢ جـ ١ .. تحقيق إحسان عباس (بيروت ١٩٧٩) . وأسجل هنا شكرى للدكتورين أحمد السومحى وعبدالله المعطانى على مساعدتهما فى البحث عن هذا القول .

إعجازه . والعبارة البليغة تفعل بالعربى أشد مما يفعل الرصاص . وكذلك يشعر الفرنسى مع لغته ولذلك يقول رولان بارت (إن كل إنسان مخبأ فى داخل لغته ويحكم عليه من خارجها مع أول إشارة ينطقها مما يضعه فى مكانه الكلى ويشير إلى تاريخه الشخصى . والإنسان يوضع فى معرض الحياة ويكشف عنه من خلال لغته . ولذلك فإن اختلاف اللغات تصبح ضرورة)[٣٥] والطريق إلى اكتشاف النفس هو أن ندرس عملية التفاعل الداخلى لحالتى التعبير والتفسير (الكتابة والقراءة) اللذين بواسطتهما ينبثق الإنسان كجزء من العالم ـ كما يقول كولر[٣٦] ـ . وتعبيرنا لغويا عن عالمنا يمثل فى الواقع مانصل إلى وصفه على أنه حقيقة . لأن (اللغة هى التى تتحدث وليس الإنسان) كما يقرر هيدجر[٣٧] ويتابعه ليفى شتراوس قائلا : (إن تجليات العقل البشرى تتقرر من خلال نظم الإشارات ـ اللغة ـ وماتفرزه من قوانين لا شعورية . وهى أنظمة تم توظيفها منه .. وهذا يعنى فى رأى بيتيت أن شتراوس يرى : أن أعمال العقل هى نتاج مباشر لهذه الأنظمة)[٣٨]

ومادامت اللغة تملك الإنسان وتهيمن عليه ، ولها كل هذا السلطان فوقه ، فليس لنا إلا أن نقتحم عالمها باحثين فيه عن حمزة شحاتة . ذاك الرجل الذى سحرته اللغة حتى سلبت منه قدرته على العيش مع الناس كواحد منهم ، وحولته إلى رجل غريب سلك طريقا مختلفا عن طرق قومه منذ أن عاشر هذه الفاتنة الساحرة (اللغة) .

○○○

١ ـ ٤ ـ ٣ ـ البعد الثالث هو (حالة النحن) ، وهى حسب ماينقله لنا الدكتور مصطفى سويف عن (شولته) عالم النفس الألمانى ، حالة (تتوفر لدى الشخص فى المواقف التى يحقق فيها التكامل الاجتماعى) وإذا كان « الأنا » قوة من بين القوى التى

---

(٣٥) را : Barthes: Writing Degree Zero 81.

(٣٦) را : Culler: op.Cit. 264.

(٣٧) را : Hawkes: op. Cit. 160

(٣٨) را : Pettit: The Concept of Structuralism. 77

توجد فى مجال سلوكنا فيمكن أن نتصور أيضا أن « النحن » قوة أخرى من بين هذا المجال تضم الأنا بحيث يصبح جزءا من كل ، ولايقوم كقوة مستقلة تفصلها عن سائر الأنوات حدود واضحة .

ومن أبرز صفات سلوك الفرد فى هذا الموقف هو مايكشف عنه تعبيره اللغوى حين يتحدث عن اتجاهه نحو الهدف المشترك أو العقيدة المشتركة فهو لايقول « أنا » بل يقول « نحن » . واستعمال هذا الضمير يكشف عن أن الجماعة ليست مجرد « أنوات مستقلة » لكنها كل واحد يكون للأنا فيه دلالة خاصة تختلف من جماعة إلى أخرى كاختلاف دلالة الكلمة من سياق إلى آخر)[٣٩] .

والشخص فى تعامله مع المجتمع يحتك مع نوعين من الجماعات إحداها هى (الجماعات الاجتماعية) وارتباط المرء بها عابر ، لأن احتكاكه معها عابر ، وتمثل مايراه الفرد من أناس لاينشأ بينه وبينهم علاقة حميمة . أما فى حالة نشوء هذه العلاقة فإننا ندخل عندئذ فى النوع الثانى وهو (الجماعات السيكولوجية) [٤٠] مما يحقق التكامل الاجتماعى ويتمكن المرء فيه من الاندماج ، مثل علاقات الصداقة والزمالة الوثيقة . وعلاقة هذا بالإبداع الأدبى تأتى حسب تفسير الدكتور سويف لقول (شولته) فيما أسماه « الحاجة إلى نحن » وهذه (تبرز عند الشخص إذا ماتطلب الموقف تكاملا مع الآخرين ، فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط هذه الحاجة يحاول محاولات مختلفة حتى يتحول الموقف من « أنا والآخرين » إلى « نحن » وتدل المشاهدة على أن حالة النحن قد تتصدع فينجم خلاف عميق بيننا وبين أفراد الجماعة التى نتكامل معها . وعندئذ يتحول الموقف إلى « أنا والآخرين » بدلا من « نحن » . وحيث إن النحن تمثل القاعدة التى يستند إليها توازن الشخصية فإن أى اختلال يصيب هذه القاعدة يصيب توازن الشخصية بخلل عميق . وهنا تبدأ محاولات الشخص لرأب الصدع فى « حالة النحن » الذى أحدث هذا

---

(٣٩) د . حسن أحمد عيسى : الإبداع فى الفن والعلم ١٣٤ نقلا عن الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ٢٧٠ ـ ٢٩٧ . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٩ .

(٤٠) للتفصيل را : المرجع السابق .

الاختلال . وتكون محاولاته عنيفة تبعا لعمق الصدع وقوة « النحن » كما يتحدد نوع النشاط الذى يبذله تبعا لنوع الصدع وتاريخ الشخصية ، وبالتالى يختلف مظهر التوازن الذى يتحقق بعد ذلك . أما بالنسبة للمبدع فيتأتى هذا الصدع من الصراع الذى تتعرض له شخصيته بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة . وحين يحدث هذا التصدع فى « النحن » يشعر المبدع بنوع من عدم الاستقرار يرجع إلى بروز هذا الصدع وازدياد شعوره بالحاجة إلى نحن . غير أنه لايرضى فى نفس الوقت عن وجود الحواجز والأهداف بوضعها الراهن فى المجتمع ، ولذا تتجه حركته نحو تغيير هذه الحواجز مع الاعتراف ببعضها . وتبدأ حركة المبدع بمحاولة لإحداث تغيير فى الواقع الذى يعيشه بما فيه من حواجز ومسالك بحيث يطابق بين هدف الآخرين وهدفه ، ويحل هدفه محل هدفهم على حسب مقومات المجال . ودلالة المبدع بالنسبة لهذا المجال . وقد لايكون هذا التصدع فى النحن ناتجا عن تباين فى الأهداف نفسها ، بل عن ظهور حاجات لدى الشخص المبدع لاتشبع داخل النحن لأن الآخرين يقيمون الحواجز فى سبيلها ، فتكون محاولة المبدع متجهة فى هذه الحالة إلى تغيير الحواجز ، وليس إلى تحطيمها ، كما فى حالة المراهق المتمرد ، أو كحالة الذهانى « المريض عقليا » الذى يتجه إلى التغيير فى مستوى خيالى غير واقعى . فالمبدع يختلف عن كل من المراهق والذهانى فى ديناميات حركته التى تكون مدفوعة بالسعى نحو هدف واقعى وراء الحواجز ، وإن لم يكن واضحا منذ البداية) .[٤١]

فالإبداع الأدبى إذا هو صورة من صور (الحاجة إلى نحن) ، أي استجابة النفس إلى رغبة فطرية فيها بأن تعود إلى (الجماعة) بعد أن إنفصلت عنها . ولكن النفوس لن تتيسر لها العودة إلى جماعة مرفوضة منها أصلا . ولذلك فإن المبدع يسعى إلى إصلاح هذه الجماعة أو الانتقاء منها قبل أن يعود إليها ، وهذا يمثل حال حمزة شحاتة تمام التمثيل فيما نفصله من قول عنه بعد قليل .

وهذا الصنيع من الكاتب قد يكون نرجسية منه ، ولكنها نرجسية من نوع مختلف بناء على دور الأثر الأدبى (من حيث إنه مجال انتقالى قد تتلاقى فيه نرجسية الكاتب مع

---

(٤١) السابق ١٣٦ ـ ١٣٧ .

نرجسية القارىء)[٤٢] فهى « نرجسية » جماعية يشترك فيها قطبا النص : القارىء والكاتب . وتحديد موقع النص بين هذين القطبين (إنما هو اكتشافنا لأنفسنا من جديد). وذلك لأن (الشاعر يضعنا فى حالة الاستمتاع باستيهاماتنا الخاصة دون أى شىء من ألوان اللوم أو من الخجل)[٤٣] . وهذا يجعل الحاجة إلى نحن فى تكشفها من خلال النص حاجة يشترك فيها القارىء مع الكاتب ، وإن كان الكاتب غير عادى فى موقفه من الآخرين فإن القارىء كذلك ، وإن كان النص إسقاطا لنرجسية الكاتب فلابد أن يكون أيضا إسقاطا لنرجسية القارىء ، وإن لم يتحقق ذلك فى النص فسيكون النص طلسما معمى أو قولا تافها لاقيمة له . ونرجسية القارىء هى (التطهير) كما جاء عند أرسطو ولاأرى لهذا المفهوم من تعريف أفضل من قول كابانس ص ٤٥ : (الأثر الفنى يحررنا فيما يبدو من رقابة وينزع المحرمات فى أنفسنا دون أن نعى ذلك ، فالمسرح مثلا يسمح باشتراك باطنى فى الأهواء ، باشتراك محرر مطهر . واللذة التى نشعر بها ، المتعة الخاصة التى ندين بها لعمل الشاعر ، تبدأ بتحرر التوترات فى نفوسنا ، واللذة الجمالية الناجمة عن الشكل ليست الشىء الأساسى فى اللذة التى يمنحنا إياها الأثر الفنى ... فهى التى تحرر لذة أكبر تتولد من ينابيع نفسية أعمق وذلك بلفتها انتباهنا) وهذا هو ماكان يقول به أرسطو عن التراجيديا وأثرها فى إثارة الشفقة والخوف فى نفوس المشاهدين مما يطهرهم من هذه الأحاسيس . وخلاصة القول إذاً هو اشتراك نرجسيتى الكاتب والقارىء فى النص الذى يتكشف عن (حاجة إلى نحن) تلتقى فيها عواطف القارىء مع عواطف النص .

أما الآن فقد رأينا الأبعاد الثلاثة للوجه النفسى مما يجعلنا ندرك أن العمل الإبداعى (جماعى) فى مصدره من اللاشعور الجمعى من الموروث البشرى مما هو مخزون داخل النفس . وهو جماعى فى تحققه اللغوى من خلال اللغة وهى ـ كما فصلنا ـ ذات وجود كلى ولها سلطان يهيمن على مستخدمها . والعمل الإبداعى أخيرا جماعى من حيث توجهه إلى الجماعة بناء على (الحاجة إلى نحن) وهذه الأبعاد الثلاثة تعطينا الحق كل الحق فى تناول

(٤٢) كابانس : النقد الأدبى ٤٤ .
(٤٣) السابق ٤٥ نقلا عن فرويد .

النص لا على أنه نتاج لفرد معين ، ولكن على أنه نتاج من موروث فنـى ممتـدّ زمنيا وحضاريا فى مجال يتسع ليشمل كل قارىء يتصادم معْ النص فى أى مكان وفى أى زمان . والنص بعد ليس سوى إشارات تثير فى الذهن إشارات أخرى ، ويأتى القارىء ليفسر هذه الإشارات ويعقد لها الدلالات الضمنية التى تمنح النص حياته وخلوده كما وضحنا فى الوجه الفنى .

ومن هذين المنطلقين الكبيرين : الفنى والنفسى أصل الآن إلى قناعة لاتشوبها شائبة من شك ، أو من تأنيب ، إلى أن ماأفعله فى تفسيرى لأدب شحاتة على أساس نموذج (الخطيئة ـ التكفير) إن هو إلا عمل نقدى صحيح كل الصحة وأكبر براهينى وأوثقها كون النموذج نابعا من أعماق النصوص ومن قلبها ، وكل ماكتبه شحاتة لايعدو أن يكون سوى إشارة إلى (النموذج) أو انعكاسا له . وكل أملى هو أن يلمس القارىء هذا ويراه مثلما رأيته . وفى ذلك حل لإشكاليتنا المطروحة فى صدر هذا الفصل .

٢ ـ النموذج :

٢ ـ ١ ذكرنا فى الفصل الأول أن نموذجنا الدلالى لأدب حمزة شحاتة يقوم على ثنائية (الخطيئة ـ التكفير) ويرتكز على ستة عناصر لكل عنصر دلالة نفسية وفنية واسعة الأبعاد . وهذه العناصر هى :

١ ـ آدم (الرجل/البطل) البراءة

٢ ـ حواء (المرأة/الوسيلة) الإغراء

٣ ـ الفردوس (المثال/الحلم)

٤ ـ الأرض (الانحدار/العقاب)

٥ ـ التفاحة (الإغراء/الخطيئة)

٦ ـ إبليس (العدو/الشر)

وثنائية (الخطيئة ـ التكفير) تمثل قطبين تتحرك العناصر الستة في مجالها . وحمزة شحاتة في هذا النموذج ـ وفي الكتاب عامة ـ ليس هو الرجل الذي عرفه الناس في مكة المكرمة وفي جدة والقاهرة . أي ليس ذلك الإنسان الذي يشبه أي إنسان في هذه الدنيا يحمل اسما ويعمل في وظيفة ويتزوج وينجب ويسعى في الأسواق . إن هذا الشخص رجل لايهمنا أبدا . وهو مجرد فرد من البشر عاش في زمن معين وفي بقعة محددة ، وينتهي كنهاية أي مخلوق آخر ويصير أمره لبارئه . وهذا تاريخ يتشابه فيه كل البشر . ولو كانت هذه صفة شحاتة لم يخطر لنا على بال ، ولكن الذي نقصده هو حمزة شحاتة الآخر ، هو النموذج : الشاعر ، الفنان . أي الصورة النموذجية التي ترسمها لنا أعمال حمزة . وهنا نعزل حمزة الشخص ، ونعزل تاريخه معه ونسقطه من تفكيرنا . ولن يعنينا من تاريخه الخاص ويوميات حياته إلا تلك الأحداث التي تدخل في مجال نموذجنا ، كأن يفسر الحدث اليومي لنا جانبا من جوانب (النموذج) أو أن يكون الحدث غير عادي وتكون علاقته بالنموذج حينئذ أقوى من علاقته بالشخص .

ولو حاولنا تعريف هذا الاسم (حمزة شحاتة) ، بناء على مانرمي إليه من معنى ، فسيكون التعريف (وكلمة التعريف هنا تتضمن أن الاسم نكرة ، ونحن نسعى إلى تعريفه) = ابن آدم ، ابن الخطاء ، وارث الخطيئة عن أبيه : (المتنبي) .

أبوكم آدم سن المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان

ووراثة الخطيئة ليست حكرا على شحاتة ، فكل البشر فيها سواء ولكنها عند شحاتة تصبح علما عليه لشدة وعيه بها وهيمنة ذلك عليه . ومن قبل شحاتة كان المعري يصطلي نار الإحساس بالخطيئة ، ولكن المعري حسم الموقف بصرامة وعزل نفسه عن الناس وحبس كل حواسه التي كانت تغريه بالاحتكاك بهم ، فصار رهين المحبسين : الحسي والروحي . وبذلك أعلن إدانة أبيه وقرر البراءة لنفسه :

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد

ولكن حمزة شحاتة تورط مع الحياة ـ على الرغم من احتراسه الشديد ـ فوقع في الخطيئة معيدا بذلك قصة أبيه الأبدية . فالكل (آدم ، وشحاتة ، وسواهما) بريء في

الأصل وطاهر وتقى . ولكن الإغراء يصادفه ويغزو كل حواسه ، فيقاوم فى البداية ولكنه يسقط أخيرا . والساقط واقع فى الخطيئة ، وهى هبوط من عليين إلى أسفل . ولكنه يظل يتوق للعودة إلى ماكان عليه ، وكأنه يتذكر حلما يتشوق إلى تحقيقه . وليس له من طريق سوى التكفير عن خطيئته بأن يتجنب كل المغريات . وابن آدم يعقد العزم على ذلك عادة ، ولكنه يدخل فى صراع طويل مع نفسه مادام حيا . وكل أمله أن يتيقظ يوما فيجد نفسه مرة أخرى فى عليين معلنا براءته بكتاب يحمله فى يمينه . وهذه قصة كل إنسان منذ آدم حتى نهاية الحياة يعيها رجال كشحاتة ويغفل عنها آخرون .

وصور الحياة الست تؤكدها كل المؤشرات الدينية والنفسية . فالصورة الأولى = البراءة ، وهى تمثل حياة أبينا آدم فى الجنة حتى يوم أكله للتفاحة الحرام . وهذه البراءة تظهر مع كل مولود = (مامن مولود إلا يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه)[٤٤] . والفطرة هى البراءة الصافية قبل الإثم .

والصورة الثانية تأتى باقتران الإنسان بغيره ، مما يمثل هوى فى نفسه يتحول إلى ضعف يصبح مدخلا إليه ، ويكون مصدره النفس الموصوفة فى الأثر بأنها (أمارة بالسوء) . وهو فى قصة آدم اقترانه بحواء وتعلقه بها ، وبها خطىء آدم فخطئت ذريته ـ كما نقل الترمذى فى تفسيره لسورة الأعراف . وهذه تظل ثغرة فى حياة المرء تنفذ منها الخطايا . ولذلك أغلقها المعرى طلبا للسلامة . وتظل المرأة مصدر إغراء صارخ للرجل ، حتى صارت القدرة على تجنب الإغراء (المحرم) سببا من أسباب النجاة . وفى الحديث عن السبعة الذين يظلهم الله فى ظله يوم لا ظل إلا ظله ، رجل طلبته ذات منصب وجمال فقال إنى أخاف الله[٤٥] . ولذلك نرى موقف الرجل من المرأة فى كل التاريخ موقف خوف وتوجس ، وموقف صراع بين الحب والكراهية ، والثقة وعدمها .

ومن هذه الزاوية يتعرض الإنسان للصورة الثالثة من حياته عندما يتصادم مع عدوه الأول (إبليس) ، الذى يأخذ فى ممارسة دوره ضد ابن آدم من عهد مبكر (يعدهم

---

(٤٤) انظر صحيح البخارى ٩٨/٢ (باب الجنائز) ـ دار الفكر بدون تاريخ .

(٤٥) السابق ١٦١/١ (باب الأذان) .

ويمنيهم ، ومايعدهم الشيطان إلا غرورا ـ النساء ١٢٠) والغرور يقتضى تحول نظر الإنسان من الحقيقة إلى الوهم . والشيطان يبرع فى تمثيل هذا الدور براعة استحق معها أن يصفه القرآن الكريم مرارا بأنه (الغرور) بفتح الغين : (وغركم بالله الغرور ـ الحديد ١٤) .

ثم يسقط الإنسان ويأكل التفاحة المحرمة فيقترف الإثم ويرتكب الخطيئة وهذه صورته الرابعة . وهى ممارسة ظلت مع الإنسان فى كثير حتى صارت صفة له وفى ذلك جاءت الأحاديث الشريفة : (كل ابن آدم خطاء وخير الخطائين التوابون)(٤٦) . و(لو أنكم لا تخطئون لأتى الله بقوم يخطئون يغفر لهم)(٤٧) . وصار طلب المغفرة دعوة ثابتة للإنسان كما يلقننا القرآن الكريم : (ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ربنا ولا تحمل علينا إصرا كما حملته على الذين من قبلنا . ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به واعف عنا واغفر لنا وارحمنا . أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين ـ البقرة ٢٨٦) ـ ودخول الإنسان فى هذه الدوامة كان حتمية فرضها على نفسه جهلا منه بخطورتها ، وذلك حينما قبل أن يتحمل الأمانة عندما عرضت عليه ، بينما رفضها ماهو أقوى منه وأكبر كالجبال والأرض والسماء وهذا ما تقوله لنا الآيات الكريمة : (إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها ، وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا) ـ الأحزاب ٧٢) . وهكذا تحملنا الأمانة وليس لنا إلا أن نناضل فى سبيل أدائها كاملة وفى حقها . وقليل من البشر يعى فداحة الكارثة . ولكن شحاتة يجىء ليقدم لنا صورة للكارثة ظل يعانيها ويدفع ضريبتها حتى انطلقت روحه إلى بارئها .

والإنسان مقترفا للإثم يقع فى (الأسفل) . وأسوأ صور هذا السقوط يكون فى عذاب النفس أمام صاحبها ، مما هو صفحة من الشقاء البشرى المديم وهذه هى الصورة الخامسة . ولا ينجو منها إلا بالوصول إلى الصورة السادسة ، وهى التكفير ، تمهيدا للعودة إلى زمن البراءة والارتفاع إلى (عليين) . ولذلك أمر الإنسان فى حالة الكارثة أن يردد

---

(٤٦) الترمذى قيامة ٤٩ وابن ماجة : زهد ٣٠ (نقلا عن المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوى ـ ابريل ١٩٤٣) .
(٤٧) أخرجه الحاكم : المستدرك . جـ ٢٤٦/٤ (مكتب المطبوعات الإسلامية . حلب / لبنان بدون تاريخ نشر) .

شعار الوجود الحق : إنا لله وإنا إليه راجعون . فالإنسان فى أصله لله فى زمن الطهارة ، وهو عائد إلى هذا الأصل . وعندما يقول هذا فى الكارثة فهو كى يتذكر مبدأه ومعاده ، وليقول لنفسه إنه أمام امتحان مزمن لابد أن يصمد له كى يفوز بالعودة المنتصرة . والحياة بعدُ كما يقول ابن القيم (منام ، والعيش فيها حلم . والموت هو اليقظة) من هذا الحلم الطويل القصير .

ooo

٢ ـ ٢ صورة النموذج فى أدب شحاتة :

نأتى الآن لقراءة نصوص من شحاتة قراءة مبنية على عناصر النموذج ، وستكون قراءة مباشرة تعتمد على أمثلة من شحاتة وينطبق ما يقال عنها على ما سواها مما كتبه شحاتة (وأرجو أن يستحضر القارىء أرقام العناصر المذكورة فى صفحة (١٤٨) لأننى سأشير إليها عندما ترد وسط الجمل .. والرقم يعنى ما يقابله من عنصر) .
آدم : تظهر صورة آدم فى مأساته الأزلية جلية فى مواقف عديدة من شعر شحاتة ونقرؤها صريحة فى هذه الأبيات[٤٨] :

١ ـ هدرت شعورى حين صعّدته شعرا   وأشفى لنفسى أن أفجره جمرا
٢ ـ فمالى[١] وقد عفت السلامة[٢] موردا   وأعرضت عن أسباب طالبها كبرا
٣ ـ تبدلت من عزمى وجهل شبيبتى   حجى لا يرى إلا المساوىء والنكرا
٤ ـ يهوّن فى عينى الحياة وأهلها   ويوسع طلاب المتاع بها سخرا
٥ ـ فعشت وإياه رفيقى متاهة[٤]   على غير قصد نخبط السهل والوعرا
٦ ـ حريبين[٢] فى دنيا تفيض بشاشة   لمنتهجيها رغم ماساء أو سرا
٧ ـ ونحن سواء إنما العيش رحلة   مدانا بها ـ المقدور ـ أن نقطع العمرا
٨ ـ ولم أر مثل الجهل عونا لمدلج   مضى قدما لا يستشف لها سرا

---

(٤٨) مخطوطة شيرين ٦ ـ ٧ .

٩ ـ تطلــب من دنياه عدلا فسوفت حكيم فلا عجــزا أقــام ولا صدرا
١٠ ـ فأنفــق فى ظل الخمــول حياته وعــاش على جدب[٥] الحقيقـة مضطرا

ومن البيت رقم ٢ تتضح قصة الخطيئة الأولى ، إذ عاف آدم السلامة (الفردوس) وأخذ بالكبر مركبا له . والكبر أحد هدايا الشيطان لابن آدم . وفى البيت الثالث اكتشف آدم العقل وهو مصدر شقاء ، وهو بديل لزمن البراءة (العزيمة وجهل الشيبية ، أى صفاء الحياة الأولى) وفى البيت الرابع تتكشف له حقيقة الحياة على الأرض فتهون عنده لأنها كما يقول البيت الخامس متاهة يضيع فيها آدم وعندئذ (ما الفرق بأن تسير إلى الأمام أو إلى الخلف إذا كنت لا تعرف أين أنت ؟!) كما يقـول شحاتـة فى رفـات عقـل (ص ٥٦) . وفى الخامس والسادس تظهر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء ، فهما رفيقا متاهة ، وهما حريبان جمعتهما الضرورة كى يقطعا العمر فى رحلة العيش المقيدين بها (بيت ـ ٧) . وكأن الشاعر أحس بنفسه وشدة وعيه بالنموذج ، وأحس أن الناس قد لا يجدون ما يجد ، فقدم لنفسه ولقارئه حلا لهذا التساؤل فى البيت الثامن ، وهو أن المأساة وسرها تنكشف لذى الحس المرهف ، ولكنها لا تظهر لمن مات حسه تحت وطأة الجهل الدامس مما يجعله يمضى فى عيشه قدما غير عارف للحياة سرا وغير عابىء بذلك أصلا . أما شاعرنا فقد انطوى على نفسه نادبا مأساته وعاش مضطرا (على جذب الحقيقة) . أى على فداحة الاكتشاف حينما عرف بالخطيئة وأخذ يفكر فيها .

ونرى هذه الصورة فى كثير من أشعار شحاتة . مما يمثل ندبا لماضى مشرق ، وتحسرا على حاضر أليم (الفــردوس ـ الأرض) ومــن ذلكَ قولــه فى قصيدة بعنــوان (تحية)[٤٩] :(وكأنها تكرار للسابقة) :

تحية المدلــج ملّ السرى ونــاء تحــت الفلك الدائر
ظمآن والــرِّيُ مبــاح له يجيل فيه نظــرة الناكر
طاوٍ على وفــرة مطعومه تحقــره إعراضــة الساخر
تحية البــاكى على ما مضى والهــازىء الكافــر بالحاضر

---

(٤٩) السابق ١١٢ .

تؤوده أعبـاء إحساسه بمـا يرى من كونـه السادر
من صور العيش وأسراره أعيت على القـائف والزاجر

ويقول فى قصيدة أخرى :[٥٠]

طال عليّ السرى براحلة عشـواء أقفـو المنـى وأنتجع
ونـاء بى الأين فى مسالكها صحـراء يخشى ظلامهـا السبع
أركب فيهـا الوعـور مختبطا ومـلء نفسى الـكلال والهلع
ماذا أرى من حقيقتـى ؟ أسوى أنـي شيء يهـوي ويرتفع

ولكن الشاعر بحسه المرهف لا يجد راحته بالركون إلى السكينة كما تقتـرح عليه قصيدته الأولى (البيت العاشر) وذلك لأن داءه فى داخل أعماقه وليس خارجيا ولذلك توجع قائلا :[٥١]

وهـل ينـير لسـار ضل مسلكه شرار زنـد بجنـح الليل مقدوح
طرحـت أعبـاء عيشى غـير متئد وظـل ما بفـؤادى غـير مطروح

ولكن الشاعر يلجأ إلى شعره كى يبث من خلاله آلامه . وكم يأمل منا أن ندرك مراميه ، لكننا إن لم نفعل فستزيد جراح الشاعر وخزا ولذلك قال :[٥٢]

أرامـز فى قولى فيخطـىء صاحبى مرادى ، فأستخـذى ويغمرنـى الحزن

ولقد جاء وعى شحاتة بالنموذج قويا جدا وصارما فى كثير من كتاباته شعرا ونثرا . وقد ظهر أثر ذلك فى كتاباته المبكرة مثل محاضرته عن (الرجولة عماد الخلق الفاضل) وهى قد كتبت عام ١٣٥٩هـ (١٩٣٩م) وفيها يتحدث عن الإنسان ومكوناته النفسية والخلقية فيقول إن (فيه هذا الحس الداخلى الذى يكونه تاريخ طفولته القائم فى دمه .. وتاريخ

---

(٥٠) السابق ١٠٤
(٥١) السابق ١٥١
(٥٢) خفاجى : الشعر والتجديد ٢٤٨ .

وراثاته الذى يعد عاملا له قوته . هذا الحس الذى يتسع فيه أفق الشعورات المبهمة حتى ما تحده الحدود . ويضيق حتى ما يرى سبيلا غير سبيله) .

وفى (رفات عقل) نقرأ جملا كثيرة تنم عن إلنموذج بقوة مثل الأقوال التالية :

(إن حياتى سلسلة طويلة من الاستشهاد .. أفكارى ، رغباتى ، ميولى ، أهوائى .. هى أنا .. ومن هنا يسهل أن نتصور أى إنسان تعس هذا الذى مات بعدد الذى مات له من أفكار ، ورغبات وميول وأهواء .. ـ ص ٨٧) .

(إن العيش بالنسبة إلى من استكمل وعيه محنة تستوجب الرثاء ـ ٨٧) .

(الذين لا يعللون ولا يتعمقون هم الذين يضمن لهم النجاح ، قانـون الواقـع ـ ٨٧) .

(أية خطوة من خطوات الإنسان يمكن ألا تتحول إلى مشكلة . ـ ٩٦) .

(أعرف الواقع تماما .. ولكننى غير واقعى ـ ٥٣) .

(ماذا يمكن أن نعلم بالنسبة إلى ما نجهل ـ ٥٣) .

(ستظل المسافة بين ما نجهل وما نعلم ثابتة لا تتغير .. مهما تقدم العلم ـ ٥٤) .

(العلم هو الجهل الذى فرضته السماء على العارف ليشقى . والجهل هو العلم الذى ضنت به على الجاهل ليسعد . أليس هذا صحيحا ..؟! ـ ٨٨) .

(من بداية الحياة حتى نهايتها ، كانت هناك حرب واحدة متصلة هى الإنسان ، أو كل المعارك والأحداث فى تاريخها آثار وصور مصغرة لها .. وباختصار : الحرب المدمرة والباقية هى الإنسان ـ ٥٤) .

ويقول فى ص ٧٥ جوابا على سؤال وجهته إليه جريدة (البلاد) :

(عندما سألتنى البلاد من أنت ، ذهلت .. لأننى لم أجد فى حياتى كلها ما يعيننى على أن أعرف من أنا .. نعم وبمزيد من المرارة والخجل والحيرة والضياع .. من أنا ؟) .

لم يستطع حمزة شحاتة أن يجيب البلاد عن سؤالها ، وعكس السؤال إلى نفسه ، لأنه ليس هو حمزة شحاتة كما لقبه أهله وكما أراد له مجتمعه ، إنه (النموذج) كما أراد له قدره الذى لا مفر منه . ولذلك تراه فى ص ٨٧ يقول :

(عرفت ما ينبغى أن أصنع لأكون ناجحا ـ ليس بالحظ ولكن بالمنطق ـ ولكنـى

فقدت القدرة على العمل .. إنه عبء السنين وأعباء المثالية . وهذا غير غريب .. الغريب أنى غير آسف*) .

لم يكن آسفا على ذلك لأنه لا يراد منه أن يكون عاديا كسواه من الناس ممن يسمون (الأسوياء) . إنه غير آسف ـ لأنه النموذج ـ ولذلك تسقط كل الرغبات والآمال والجهود دون تحقيق مبتغاها ، لأن هناك شيئا أقوى منها جميعها ـ وفى ذلك يقول شحاتة :

(حاولت كل جهدى أن أكون أبا مثاليا .. وظللت أصارع المتاعب حتى خارت قواى وسقطت إعياء . وعندما أتساءل ما الذى حققته .. يكون الجواب : لاشىء . إن هناك شيئا أقوى من رغباتنا وآمالنا وجهودنا)[٥٣] .

ووعيه بالنموذج يشتد أحيانا ويبلغ حدا يشبه الاحتراق فيقول :

(تحطمت قبل أن أبدأ قصة حياتى التى شغلنى عنها ولوعى بإنقاذ الغرقى ـ إلى ابنتى شيرين ١٢٧) .

و (ما أصعب أن تعيش إذا فات أن تموت فى الوقت المناسب ـ رفات عقل ٩٦) .

وفى رسائله إلى ابنته شيرين نجد إشارات حادة العمق فى دلالاتها على (النموذج) . والحق أن رسائله هذه ذات أهمية بالغة فى قيمتها الفنية كأدب خالص ، وتأتى لها هذه الأهمية من صدقها الكامل ، حيث إنها ليست تأملات ذاتية ، وليست أدبا رسميا ، ولكنها رسائل إلى أحب الأحياء إليه ، وكأنها تحمل المنهج المرسوم للحياة ، منهجا مرسوما بكل صدق ووفاء وإخلاص ومحبة : ليست للنشر ، وقد غضب غضبا شديدا عندما سمع بنية شيرين فى نشرها ومنعها من ذلك ، ولكن شيرين نشرتها بعد موته . فهى إذاً ليست للآخرين كما أنها ليست له هو أيضا . إنها دعوة حب منه إلى من يحب حبا خالصا طاهرا بريئا ، إنها مناجاة للطهارة : له قبل الخطيئة . وقد رأى نفسه الأولى فى صورة ابنته شيرين حيث ناجى روحه من خلالها .

وليس ببعيد أن يتمخض زمن تجربتنا مع شحاتة عن حقيقة مدهشة وهى أن تكون رسائله هى أعظم ما ترك ، وذلك لشدة صدقها ، وأمانة الكلمة فيها ، ثم لأنها أدب حق .

---

(٥٣) دمياطى : رحلة إلى الأعماق ٨٨ .

وتأتى لتؤكد لنا النموذج بكل قوة ووضوح ولنقرأ فقرات من بعض الرسائل مثل قوله مناجيا ابنته شيرين (أو لنقل مثاله الأول : البراءة) : رسالة ٢٧ ص ١١٧ : (عندما يتحمل إنسان نتيجة خطئه فالمسألة طبيعية وعندما يحمل أخطاء الآخرين فهذا شيء مختلف . كانت حياتى الماضية كلها حتى أمس محملة بأخطائى وأخطاء الآخرين ، وكنت أصبر لأن ظروفى كانت تعيننى على الصبر والاحتمال ماديا ونفسيا . أما الآن فقد اختلفت الظروف بحيث لم يعد هناك احتمال لأخطائى مهما صغرت . ومن هنا تبدو لك الحقيقة المرعبة فى احتمال أخطاء الآخرين التى ما أزال عاجزا عن الإيفاء بجزء بسيط من الالتزامات التى أثقلنى بها آخر خطأ للآخرين .

لذلك يتحتم عليّ الحساب الدقيق لكل خطوة أخطوها ، ولكل خطوة يخطوها الآخرون ، وحتى لكل خطوة لا نخطوها .

الأمر واضح ! أليس كذلك ؟ أرجو ألا يضيع أملى فى فهمك وتقديرك . لقد عوملت بقسوة وبالرغم من هذا مازلت فى نظر الآخرين مسؤولاً عن الاستجابة لكل رغبة ولكل نزوة ، ولكل خطأ . أقسى مافى الأمر ، أن من تدهسينه بسيارتك لا تجدين ضرورة لنقله إلى المستشفى أو تقضين وقتك بجانبه ، بل تهربين منه لتتخلصى من رعب النظر إليه .

لا تتأثرى .. إنها النهاية الطبيعية لإنسان لم يسر على الطريقة التى يسير عليها الآخرون . بل ظل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين والتراب ويخالف معرفته للحقيقة التى فهمها الجهلاء والأغبياء على الوجه السليم .

لا تظنى أننى أبكى بهذه الكلمات .

إنى أضحك بها وأقهقه ساخرا بنفسى لأنى كنت الغبى الذى يتهمه الناس بالفطنة ، والضحك بهذا الأسلوب هو العزاء الوحيد الذى بقى لى .

لقد فهمت الحياة جيدا ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى . هذا هو كل شيء .

ما أشد ما تروعنا الحقيقة التى تلقانا بها النهاية لرحلتنا العسيرة الشاقة التى ضحينا فيها بكل شيء للاشيء .. وبالدقة لما نحن الهدف الوحيد لضرباته وسخطه .

إنه انفجار جانبى من القهقهة الساخرة التى تعبر عن التعاسة عندما تتحول إلى شعور بالسعادة بواسطة الهذيان) .

هذا جزء من رسالة طويلة إلى ابنته شيرين ، فيه نرى ضغط عناصر النموذج على الكاتب . فالخطيئة الأولى تستحوذ عليه ويتردد فى الرسالة وقعها من خلال الشكوى من أخطاء الآخرين ، مما جعل حمزة شحاتة حامل الأعباء (وارث الخطيئة) . وهذا معنى يتردد كثيرا عنده وقد رأينا من قبل قوله : (تحطمت قبل أن أبدأ قصة حياتى التى شغلنى عنها ولوعى بإنقاذ الغرقى .. وإطفاء الحرائق ـ إلى شيرين ١٢٧) . ثم نجده فى الرسالة يتضرع بشدة راجيا من ابنته أن تفهمه وأن تقدر مأساته ، وهذا رجّاء موجه إلى الإنسان كجنس لأن المأساة هى مأساة إنسانية عامة ، وعدم إدراك الرسالة سيتضمن الحزن العميق لشحاتة كما فى قوله :

أرامز فى قولى فيخطىء صاحبى مرادى فأستخذى ويغمرنى الحزن

وتشير الرسالة إلى حلم الإنسان الأبدى فى أن يعود إلى عليين : (ظل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين والتراب) هذه أمنية ليس له إلا أن يتعايش معها وكأنه يأخذ بقول الشاعر :

منى إن تكن حقا تكن أحسن المنى وإلا فقد عشنا بها زمنا رغدا

ولكنه يدرك أن هذه المنى ليست سوى حلم عذب تستأنسه النفس لكنها لا تركن إليه لأن ذلك (يخالف معرفته للحقيقة التى فهمها الجهلاء والأغبياء على الوجه السليم) وهو يدرك الحقيقة المرة للضياع الذى أدرك جوهره عندما فهم (الحياة ولكن بعد فوات الأوان) . لقد ضحى بكل شىء من أجل لاشىء ، تماما مثل أبيه آدم ، ضحى بالفردوس والنعيم الخالد من أجل فاكهة محرمة ما إن أكلها مع حواء حتى (بدت لهما سوآتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة ـ الأعراف ـ ٢٢) ، وبذلك فقد كل شىء حتى ما يحجب عورته عن العيون .

وهذه السخرية اللاذعة ، التى يتستر شحاتة من ورائها ليوارى نفسه عن آلام الكارثة

ووقع سياطها الحارق ، تتكرر عنده كثيرا لأنه يجد فيها دواء على صورة (داونى بالتى كانت هى الداء) . فالإنسان صار مستهدفا من عدو جبار متمرد لا يكل عن مهاجمة الإنسان بأخبث الطرق وأشرسها . ويصور شحاتة ذلك ساخرا فيقول فى نفس الرسالة السابقة (ص ١١٤) :

(الإنسان .. هو الهدف وهو المادة التى تقصد للاستغلال ومجاله وتربته ونقطة الصراع . كالخروف تماما . كل جزء فيه يمد احتياجات بشرية ، ومصانع ، ويفتح بيوتا حتى بعد موته لابد أن تتحول أعضاؤه إلى مبيعات ، هذا للدراسة ، وهذا للزينة كالشعر والأسنان ، وهذه لصناعة السكر ، وهذا لغش بعض اللحوم) .

ويقول قبل ذلك بقليل : (ص ١١٣)

(تصورى أن الإنسان أسهل من أى عمل فى الطبيعة .. اصطياد إنسان بأية طريقة أسهل من اصطياد أى حيوان .

أصبح الإنسان هو الفريسة .. وعليه أن يكون مفترسا فى نفس الوقت : ضحية ومجرما : هايد وجيكل) .

ولكن المحزن لشحاتة هو أن ما يصطليه من نار فى دنياه هى نار تحرق البشر كافة ، ولكنهم سادرون عنها ، وقد وعاها هو فاصطلى بها أضعافا من الأزمان مضاعفة ، بمقدار ماسدر عنها الآخرون ، وقد بدأ تاريخه معها منذ أن عرف الكلمة (الأمانة) . وجاء قوله عن ذلك فى رسالته إلى شيرين رقم ـ ٢٥ ص ١٠٤ حيث يقول :

(بدأت مشاكل الإنسان عندما استطاع الكلام)

والجهل بذلك معناه عدم الكلام . وهو نعمة لأن فيه سلامة من الشقاء . ويحدد شحاتة موقع الإنسان فى خارطة المعرفة فيقول فى نفس الرسالة :

(ما أكثر مالانعرف وما أروعه !

إن مجهولات عالمنا الأرضى ماتزال تحتل أكبر مساحة فيه . إن كل شىء يفقد قيمته وتأثيره فى سرعة مذهلة ، وهذا دليل أن العلم يكشف فى حركة تقدمه جهلا أكبر مما يكتشف ..

ما أفدح الثمن .. وما أضأل المحصول !

إلى متى تظل الحياة حافلة بالألغاز) .

ثم يخاطب ابنته ساخرا من جهل الناس وعدم قدرتهم على محاولة كشف الحقيقة فيقول :

(ألست بحاجة إلى شيء يخلصك من سخف التحدث إلى أناس يعرفون كيف يسيرون على أقدامهم ولا يجربون مرة السير على عقولهم ولو لمجرد الرياضة ..؟!)

ولكن مصاب الإنسان ينمو ويكبر وهو لايعلم ، فالحياة للإنسان ورطة كبيرة وهى امتحان عسير . وتأتى المعرفة لتزيد مصابه سوءا ، وتصبح اللغة كارثة على الإنسان ، إذ نقلته من حيوانيته وعزلته عنها كي يكون إنسانا : (شقيا) . يقول شحاتة :

(كم كان الإنسان سعيدا قبل أن تكون له لغة .. وكم كان سعيدا قبل أن يتعلم الطبخ .. ويرتدى الملابس . تتراكم الأعباء كلما اتسعت المعرفة . المرارة أن لا يكون فى وسع الإنسان أن يتراجع من رحلة المعرفة ـ ص ١٠٥) .

فاللغة إذاً هى مفتاح الحقيقة وهى مايميز الإنسان عن الحيوان ، فهى إذاً (الأمانة] كما ورد فى الآية الكريمة حيث رفضتها الكائنات الكبيرة وخافت منها ولكن الإنسان حملها (إنه كان ظلوما جهولا) وهذه هى جرثومة شحاتة التى ظلت تؤرق مضجعه ، لأنه وعاها حيث غفل عنها (الآخرون) فحمل شحاتة عنهم أعباءهم (أخطاءهم) . ولقد كان شحاتة معتنقا لهذا الداء منذ عهده الأول ، وهو ماعناه فى محاضرته عن الرجولة بقوله :

(والتجريد مبدأ قديم لى أو هو مرضي الذى لا أشفى منه ، عرفنى به من عرفوا طريقتى فى الحياة ، ومن قرأوا نظراتى القديمة فى الخير والشر ، فى الفضائل والرذائل وفى الحب وفى الشعر ـ ٢٢) .

أما معنى التجريد الذى هدف إليه شحاتة فقد شرحه بقوله : (لا تكون النظرة إلى حقائق الحياة والفكر خالصة إلا من أناس يرون أنفسهم فوق قيودها وقوالبها ، وهؤلاء يدعون بالمجانين تارة ، وبالفلاسفة وقادة الفكر تارة . لأن حظ الصفات والمبادىء

والنزعات يرتبط دائما بخط الداعين إليها والمتصفين بها ، من النجاح والفشل ـ محاضرة الرجولة ٢٢) .

وهذا الوعى المبكر بالنموذج أوقع فى نفس شحاتة خوفا فطريا من (المجهول) ظل يتيقظ فيه بدرجات متفاوتة فى مراحل حياته ، حتى طوقه أخيرا ، وحبسه فى منزله فى القاهرة معزولا عن الناس لا يدرى به أحد منهم ، حتى جيرانه ولربما ظن الناس فى السعودية أن صاحب ذلك الاسم (حمزة شحاتة) رجل كان فى الماضى وقد مات ، مع أنه حى يلتهب حياة . وهؤلاء الذين جهلوه ظلوا ملء سمعه وبصره حاملا عنهم خطاياهم ومتوقدا بنارها .

وخوفه من المجهول هو تنبه لخوف النموذج من تكرار كارثة التفاحة وما تلاها من السقوط إلى أسفل .. والمجهول صورة تتكرر لتلك الحادثة لما يحمله المجهول من إغراء للنفس تتوهم فيه النفع ولكنه قد يجلب الضرر ، كما حدث مع التفاحة . ولذلك فحالة الخوف من المجهول والتوجس من المغامرة نزعة تنتاب الإنسان منذ كان ، وفى ذلك يقول شحاتة : (مازالت النفوس أضعف استعدادا لقبول المفاجآت التى تحاول أن تنتزع من معتقداتها ومشاعرها شيئا له قيمته وقداسته ، وله صلابته العنيدة . وشأن الجديد فى هذه السبيل أن يكون رمز الإقلاق والبعثرة . وما يهون على النفوس والأفكار أن تنزل عن قوانينها الأدبية ، وتقاليدها وعقائدها إلا مكرهة . والجديد متى استطاع أن يقيم الشك فى نفسٍ كان قد غزاها الغزوة الأولى ، ولكن هذا ليس سهلا كما يظن ـ المحاضرة ٢٣) . وصلة هذا القول بالنموذج وخوفه من مصير آدم بعد أن أكل الجديد المغرى (التفاحة) واضحة العلاقة ، لاسيا وأن الإنسان فى مبدئه تعايش مع هذا الخوف كثيرا وشحاتة وارث هذه الصفة يحدثنا عنها مع أسلافه فيقول : (كان الإنسان يهيم فى ظلمة مطبقة من نفسه ، ومن الأخطار والألغاز المتواثبة حوله وتحته وفوقه ...

كانت كلها ألغازا مجهولة معقدة ، مايرتفع عنها الستار ، ولكن يزحزحه الإنسان ، وذخيرته ما يلقى فى روعه عنها ، وهو يتوجس الموت فى كل خطوة مرتجفة يخطوها ، وفى كل

خطرة من خطرات نفسه القلقة وبصيرته الكليلة / محاضرة ـ ٤٤) . وامتدت هذه العقدة عند الإنسان ابن الإنسان حتى عصره الحالى حيث زمن شحاتة الذى يعلن عن نفسه بقوله : (ها نحن نجاهد بعد انبثاق فجر المدنية آلاف السنين للتقدم . وها نحن نلقى الطبيعة وقد قلت فى نفوسنا هيبة مخاطرها المرعبة ، وانزاحت ظلماتها المتراكبة وارتقت وسائل الدفاع ووضحت مسالك العقل وندرت المخاوف .. ومازلنا نخشى الظلمة ، ومازالت فرائصنا ترتعد من حركة مجهولة فيها . ومازلنا نخشى المغاور والثقوب والمفاجآت المنبعثة منها / محاضرة ـ ٤٤) .

والإنسان عندما سكن هذا الكوكب الدانى كان قد جاء من الأمن والسكينة وحل فى الخوف والظلمة . ونقرأ عن ذلك قول شحاتة :

(الدنيا كلها كانت مغارة مظلمة أمام الإنسان القديم تترصد له فيها كلما خطا خطوة ، مخاوف الموت حاسرة أو مستخفية ، وطافرة أو زاحفة .. رائحة الموت فى كل شىء ـ ٤٤) .

ما أشد إحساس هذا الرجل بماضيه ، وما أقسى وعيه بالنموذج . لاغرابة بعد هذا أبدا أن نجد عند شحاتة غير ما نجده عند غيره من الأدباء والمتأدبين . وذلك لأنه يرى مالايرون . ولن نستغرب عندئذ ورود سؤال عن تميزه عمن سواه من جيله ، مثل تساؤل عزيز ضياء أحد إخوان شحاتة ورفاقه منذ صباه . يقول ضياء متسائلا : (صحيح أنه كان يقرأ ما نقرأ وصحيح أن ما كان يصل إلى يديه من كتب كان يصل إلينا أيضا ولكن ، كيف تأتى له ذلك النضج العقلى والفنى وهو بين مرحلة الصبا الغض والشباب فى فجره دون ضحاه ؟)[٥٤] . والسر هنا هو أن شحاتة حمل الجرثومة الأزلية وتحرك بها ، لا بفعل منه كشخص سوىٍّ ، ولكنها كانت تسوقه وتدفعه فى حياته ، فى مناهج من السلوك يراها الناس غريبة لأنهم لا يعون دوافعها . وكل سيرة شحاتة فى حياته الخاصة شاذة الأطوار ، مثل رفضه للوظائف ، وعجزه عن معاشرة المرأة كزوجة ، وعزوفه عن المجد الشخصى

(٥٤) عزيز ضياء : حمزة شحاتة : قمة عرفت ولم تكتشف ٣٤ .

والشهرة ، وإحراقه لقصائده ، وقلقه الدائم فى معاشه ، واضطراب مواقفه . وسنعرض لهذه الحالات فى كل مرة نرى شيئا منها ينير تصورنا لهذا النموذج الإنسانى الفريد فى زماننا ، بل إنه لفريد فى أدبنا العربى كله . ولا أرى أحداً يجارى شحاتة فى نموذج الخطيئة سوى المعرى . ولقد تمثل الحس بالخطيئة لدى هاتين الشخصيتين فى تراثنا . وحلها كل واحد منهما بطريقته . وكانت طريقة شحاتة هى (التكفير) .

ooo

والخوف عند الإنسان أصبح صفة فيه متمكنة من نفسه كامتداد لماضيه ، ولذلك فإن الخوف ليس عيبا فى الإنسان يخجل منه ولكنه غريزة ثابتة لها من الأسباب ما يجعلها طبيعية ، وهذا ما عناه شحاتة حيث قال : (ما يعيب الإنسان أن يخاف إلا إن كان يعيبه أن يكون آدميا ـ محاضرة الرجولة ـ ٧١) . والارتباط الآن بين الإنسان وأبيه آدم وبين الخوف الموروث ، يتأكد فى قوله (آدميا) هذه الصفة الجامعة للعناصر الثلاث : الإنسان + آدم + الخوف . ولذلك يقول شحاتة : (إن الإنسان إذا تغلب على وحى غريزته ، فاستهان بالمخاطر واستمرأ لذة المجازفة ، كان خارجا من حدود غريزته وفطرته داخلا فى حدود مطلب من مطالب الضرورة ، أو مطالب العواطف واندفاعاتها . ولهذا حدوده الخاصة ـ ٧٢) .

ويبرز الخوف فى شعر شحاتة بقوة من المرأة والتعلق بها مثل قوله :[٥٥]

وعاتبة فى الصبر قالت فأثقلت	وقد ساءمنى فى لجاجتها الظن
أقول لها ـ والصبر يوهن حجتى ـ	وماحجة المغلوب ليس له ركن
تناهض بى عقلى إلى ما أستحثه	ولكنه عزمى الذى هدّه الوهن
عييت بأسباب الهوى كيف تتقى	ومن جنده جوع الغريزة والإفن
ولم أر مثل الحب قيدا لربه	مساريه وعشاء ومشربه أجن

(٥٥) خفاجى : الشعر والتجديد ٢٤٨ .

ولكنـه راعـى القلـوب وسرحها ولكنهـا مذ كان أفئـدة رعن
يغنـى رفاقـى بالمدام وفعلها ولـو عرفـوا سوء المغبـة ماغنوا
تقـول ابتسـم للباسمـين تحية وكيف وبى منهم ولـم أنتصف ضغن

* * * *

تطلعـت فى الليل البهيم بناظرى فعـاد وقـد أودى بمأملـه الدجن

* * * *

لقـد ماد بى جهـد السرى نحـو غاية حرام على طلابهـا العيش والأمن

وفى أبيات أخرى يقول عن نفسه(٥٦) (الرجل / النموذج) :

وغـدا برحمـة ربـه متطلبا وصـل الحنسـان ـ رأى الحسـان فخافا
يا أنـت إن فتـاك أهبـة حالم هاب العيان فصـاول الأطيافا

وفى مناجاته لجدة هذه المدينة الساحرة التى سلبت لب حمزة شحاتة ، وأوشكت أن تكون له كالتفاحة لآدم فى إغرائها وفى تعشقه لها ، يقول كاشفا لها عن حبه وشغفه ولكن بخوف وتوجس من الإخفاق :(٥٧)

إيه يافتنـة الحياة لصب عهـده فى هواك عهـد وثيق
سحرتـه مشابـه منـك للخلد ومعنـى من حسنـه مسروق
كم يكر الزمـان متئـد الخطو وغصـن الصبـا عليك وريق
ويذوب الجمال فى لهـب الحب اذا اعتيد وهـو فيك غريق
تتصبيننـى به فى دجـى الليل وقـد هفهف النسيم الرقيق
مقبـلا كالمحـب يدفعـه الشوق فيثنيه من مناه الخفوق

* * * *

---

(٥٦) شجون لا تنتهى ٦٨ .
(٥٧) الساسى : الشعراء الثلاثة ٣٩ ـ ٤٠ .

وما دام شحاتة قد بلغ هذه المرحلة الحساسة فى وعيه بالنموذج ، وفى اندفاعه به ، فإنه أمام حتمية أكيدة هى : أن من أحس بالخطيئة وأدركها فلابد أن يسعى للخلاص ، ومسعى شحاتة للخلاص جاء عن طريق (التكفير) . وقد برزت فكرة التكفير فى رسائله إلى ابنته شيرين ، إذ يقول فى الرسالة رقم ٢٨ ما يدل على حسه بالخطيئة وتطلعه للخلاص عن طريق التكفير ، وفيها يفرق شحاتة بين أن يعيش المرء وبين أن يحيى ، فالعيش للغافلين ، والحياة تكون لمن أراد أن يرتقى بنفسه فوق مستوى العيش البهيمى ، ولكن لذلك ضريبة فادحة دفعها شحاتة غالية ثمينة وكبيرة بمقدار حجم إحساسه بالخطيئة الآدمية . يقول شحاتة :

(إن أى تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمنا كبيرا يتحتم علينا أداؤه ، هو ضريبة أن نحيا على أن نعيش .

إن الذين يعيشون فقط ـ وكالآخرين ـ لا يدفعون هذه الضريبة التى نشعر بقسوتها كلما انطفأت فى ظلمة حياتهم شمعة بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة .

كان سيزيف الأسطورة يحمل الصخرة جاهدا إلى القمة معذبا يتصبب عرقا فإذا كاد أن يصل انفلتت وعادت إلى السفح ، إنه شقاء كتب عليه . وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش ـ إلى ابنتى شيرين ١٢١) .

أما لماذا يحس شحاتة بذلك دون غيره من الناس فهذا سؤال يطرحه شحاتة على نفسه قبل أن نطرحه نحن إذ يقول :

(لماذا القمة ؟ لماذا الابتعاد عن التراب الذى يعيش عليه ويستقر فيه الآخرون ـ كل الآخرين ؟؟) .

ويجيب شحاتة عن سؤاله قائلا :

(لاتفسير إلا أنها القدرة التى تدع فى كل شىء سره وسر الظروف التى تحدد خطوط سيره ، وعزيمة اختياره ، لكي يختار ما يشاء منها واعيا أو غير واع .. فيكون مسؤولا حتى فى نفسه عما كان ويكون) .

ليس بعد هذا لأحد أن يشك بوعى شحاتة بالنموذج وبإحساسه بالخطيئة ، ثم بتحمله لها واعيا أو غير واع . فهو كما قال عن نفسه قد أصبح مسؤولا عن خطايا البشرية ، وليس لمن هذه حاله إلا التكفير . ولذلك تمنى حمزة شحاتة ـ رحمه الله ـ أن يحظى بالموت استشهادا ليكون ذلك كفارة له . وهذا ماقاله لابنته فى الرسالة رقم ١٠ ص ٥٤ : (لقد بلغت من العمر والتجربة والمعرفة بالحياة مالا أتطلع بعده إلى مزيد ، غير موقف الجهاد والشهادة فى سبيل الله . أدعو الله مخلصا صادقا أن يحقق لى هذه الأمنية) .

لقد كان يتمنى ذلك من الله وكان يحث ابنته شيرين على أن تسلك نفس المسلك فيقول لها : (ألا تتحدثين إلى نفسك بهذا ؟ ألا تجعلينه موضوع الحوار بينك وبين الشابات لتتيرى به ظلمة نفوسهن) .

وهذا عنده هو الخلاص له وللبشرية ، وهو طريق العودة إلى الفردوس . وآدم منذ أن طرد من الجنة وهو موعود بها إن هو سلك طريقها ، وهذا ألم ظل يقض مضجع شحاتة ، فإذا سكن فترة تنبه أخرى . وليس للإنسان أن ينام أمام حديث كهذا ، ويقول شحاتة لابنته :

(ماذا تقولين ؟ ألا ترين أن حديثا كهذا جدير بأن يطرد النوم ؟ أطلت عليك هذه المرة .. فقد تنفس الجرح المكظوم .

أتدركين الآن لماذا ينبغى ألا تكون لنا أعياد ؟ ولماذا ينبغى ألا ننام ؟ ـ ٥٥) .

فالاستشهاد إذا هو الحل التام لمشكلة الخطيئة وما دون ذلك فليس بكاف . وهذا معنى قوله : (لا تكفى الندامة لمحو أثر الذنب .. التكفير هو الذى يكفى ـ رفات عقل ٥٢) .

وشحاتة بذكائه المفرط وحسه المرهف يدرك غربته فى عالم يومنا السادر فى غيه . ويعرف أن بلواه تكاد تكون حملا فرديا مقدرا عليه هو فقط . وأن الآخرين قد لايجدون لذلك أثرا يستدعى توقفا فى حياتهم ، هذا أمر علمه شحاتة يقينيا ، ولكنه يعلم أيضا أن من هذه حالهم ليسوا بأكثر من حيوانات تعيش وهذا يختلف عن حاله هو التى هى حال (إنسان يحيا) وفى ذلك يقول :

(إن كل حمل يثقل على الإنسان يمكن أن يلقيه ، وينطلق بعيدا عنه . ولكن أين حساب المسؤوليات التى يختلف بها الإنسان عن الحيوان ؟ ـ رفات ٩١) .

رحمك الله وعفا عنك أيها البرىء ، لقد حملت نفسك فوق ما تستطيع حمله من أعباء البشر وهمومهم وخطاياهم التى باتوا عنها سادرين وناموا قريرى الأعين ، وأمضيت أنت ليلك ساهرا عنهم ، تدفع ضريبة آثامهم ، وما دروا عنك ولا أحسوا فيك ، وهذه حال كل غريب مثلك عاش غريبا ومات غريبا إلا من رحمة ربه ورضوانه .

وعاش شحاتة منتظرا لحظة الصدق مع الله ، لحظة تقديم النفس فداء ، غير عابىء بنعيم الدنيا ولا مغرياتها ، وكان أيسر نعم الدنيا له وأسلسها قيادا إليه هو الشهرة والمجد كأديب بارز متميز ، ولكنه أبى هذا النعيم الزائل ورفضه ، حتى إذا ما غلط مرة أو غلط فى حقه أحد مريديه ، فنشر له شيئا أو كتب عنه ، راح شحاتة يمسح هذه الغلطة بكل مالديه من سلطان ، بالكلمة والحيلة حينا ، وبالتنكر أحيانا أخرى . مثل قصته مع مقابلة أجريت معه فى جريدة الأهرام حيث أثنى عليه المحرر ثناء كبيرا ، وكانت صوره تتصدر صفحة الجريدة . ورأى ذلك أحد جيرانه فى العمارة التى يسكنها فى القاهرة ، فبهت جاره وجاء طارقا باب ذلك الشاعر العظيم والأديب المرموق ، وكله توق للدخول إلى عالم هذا الجار الأسطورة ، ويبدى الجار اندهاشه وأسفه لعدم معرفته بشأن هذا الجار من قبل ، وما إن ينتهى تيار هذه المشاعر المتفجرة فى نفس الجار حتى تنطلق من شفتي شحاتة ابتسامة حزينة ، يقول بعدها لا (لست أنا يا سيدى المقصود بهذا الكلام المذكور فى هذا الريبورتاج ولشد ما كان يسعدنى ذلك .. ولكنه مجرد تشابه فى الأسماء . فهناك أديب مشهور حقا فى المملكة اسمه حمزة شحاتة . أما حمزة شحاتة الذى أمامك فهو إنسان عادى يعمل مربية لخمس بنات) وتقول شيرين حمزة شحاتة راوية هذه الحادثة (وانصرف الجار بعد أن تأسف لوالدى عن اللبس الذى حدث ـ (إلى ابنتى شيرين ١٦) .

وهذا دأب هذا الرجل مع نفسه التى ظل يعذبها جزاء لها على خطيئتها ، لأن ذلك وجه من وجوه التكفير بأن يتنكر للأمارة بالسوء . وعدم نشر شحاتة لأدبه وتنكره له

وإحراقه[٥٨] لقصائده دلالة قوية على إحساسه بعبثية المجهود إذا صار الغرض منه دنيويا ، لأن الدنيا فى الحقيقة لم تكن هدفا قط . وإنما هى سجن للآدمى يسعى المدرك لهذه الحقيقة كى يجعلها ممرا للعودة إلى الفردوس . ولذلك كان يقول شحاتة : (لاشىء يعطى تفسيرا تاما للحياة غير الموت ـ رفات ٥٣) وذلك لأن الموت ليس نهاية أبدا ، ولكنه انتقال الروح من سجنها إلى منطلقها ، إنه العودة إلى الفردوس ، العودة إلى الله حيث يتحقق شعار : إنا لله وإنا إليه راجعون ، هو رحلة إلى الرفيق الأعلى ، وهو انعتاق وتحرر وفك للأسر . إنه الانبثاق إلى الغاية . وهو التيقظ كما يقول ابن القيم . ومادام الأمر كذلك فلن يكون من الممكن قط للحياة الدنيا أن تكون غاية تستهدف ، والسعى من أجلها عبث ضائع وخطيئة أخرى ماهى إلا تكرار للخطيئة الأولى . ونشر الأدب وطلب المجد ارتكاب لخطيئة يأباها شحاتة ، لأن المجد عارض دنيوى لايتفق مع مبادىء (النموذج) ويتعارض معها . فلتحرق القصائد إذاً ، لأنها قيلت لغرض محدد ، وإذا تحقق انتهى سبب وجودها حينئذ . وحمزة كتبها تحت ضغط نفسى اشتدت كثافته حتى تحول إلى أدب وهذا مصداق قوله : (لم أمارس الأدب على أنه وسيلة ولا على أنه غاية .. وإنما كان تنفيسا عن شعورى بمرارة العيش وحرارة القدح له استجابة تحولت بالمراس إلى عادة)[٥٩] .

والأدب عنده إذاً يضبح وثيقة إدانة بالخطيئة الإنسانية ، وكل وثيقة إذا ماقصد منها الإدانة فإنها تقدم إلى المحكمة المعنية بالنظر إليها ، وتقديمها إلى سواها عبث ضائع . وليس من شك أن محكمة الإنسان هى نفسه ، منذ أن حمل الأمانة عن ظلم وجهل ، فمحكمة شحاتة هى شحاتة نفسه ، ولذلك فشحاتة يعرض الأدلة والوثائق المتمثلة فى

---

(٥٨) ذكر لى ذلك الأساتذة محمود عارف وعبد الله عبد الجبار وعبدالفتاح أبو مدين . وهناك نص من شحاتة يحمل اعترافا بذلك حيث يقول متحدثا عن علاقته بأدبه : (كانت عادتى أن أتخلص كل عامين أو ثلاثة من كل ما حدث وكان هذا يريحنى ويملؤنى شعورا بلذة التخفف من شىء لا أطيق النظر إليه) . انظر محمد دمياطى : رحلة إلى الأعماق ٧٠ ورفات عقل ـ ١٤ .

(٥٩) المرجعان السابقان .

الشعر والكتابات ، على شحاتة نفسه . فإذا فرغ منها وأطلق الحكم فى القضية ، وأثبت الخطيئة تكون الوثائق قد أدت الغرض منها ، ونهايتها الحرق . وهذه نهاية طبيعية للقصائد مادمنا صنفناها على أنها وثائق إدانة . وبكل تأكيد هذا هو رأى حمزه شحاتة فيها ، فهو عندما يحرق قصائده على مجموعات فى كل مجموعة نتاج عامين مضيا أو ثلاثة ، فهذا معناه أن دور هذه المجموعة المقدمة للمحرقة قد تم ، وليس لبقائها سبب . وهى ليست للنشر بكل تأكيد ، فلِمَ نشرها إذاً ؟ إن النشر معناه مناجاة الآخرين . ومن هم هؤلاء الآخرون ؟ إنهم الآثمون ! إنهم سبب البلاء وسر الكارثة . إنهم الأعداء .. وهكذا قال شحاتة :

(تقدم إلى المشنقة صامتا .. لا تدافع عن نفسك أمام محكمة يشكلها أعداؤك ـ رفات ٥٤) .

وهذا مبدأ أخذ به شحاتة : فالآخرون هم الأعداء . والقصائد دفاع عن النفس أرقى من أن يقدم إلى العدو فلتحرق إذاً .. وليتقدم الضحية إلى المحكمة صامتا يتسلم الموت بشرف وبسالة .. ليموت شهيدا وتعود النفس إلى بارئها حيث تجد العدل والحق .

ونحن عندما نجد كاتبا مثله ، وشاعرا بمستوى إدراكه ووعيه ، ومع هذا ينكر على نفسه الشاعرية وينفيها ، فإننا نكون أمام حالة غير عادية . والتعامل معها يتطلب وسائل غير عادية . فلماذا ينفى صفة الشاعر عن نفسه . وإذا هو نفاها ، فلِمَ يكتب الشعر إذاً ؟ وإذا هو كتبه فلمَ يحرقه ؟ ألا يكون إحراق الشعر موقفا انفعاليا تجاه الشعر ؟ وهذا يعنى أن للشعر قيمة خاصة ، وأنه ليس هراء ـ حتى فى نظر صاحبه مهما بلغ فى تطرفه ـ نعم .. إنه يعنى أن للشعر وظيفة وقد أداها .

وهذا موقف نفسى حاد الانفعال ، وهو يصدر عن عبقرية وشذوذ . ولابد أنه موقف عقلى أيضا ، لأن كل عارفى شحاتة من الأدباء والشعراء يصفون شحاتة بأنه رجل فى منتهى الحكمة والتعقل ، وأنه رجل يتمتع برؤية ثاقبة ترتقى به عاليا فوق كل أمداء الواقع وأبعاده . وهو بذلك يكون حكما لنفسه على نفسه . وإذا تساءلت نفسه قائلة :

(ما حاجتى إلى إثبات شىء أنا مقتنع بصحته ، حين لا يكون لى نفع من وراء إقناع

الناس به ـ رفات ١٠١) . يكون جوابه على ذلك لهبا يتوقد فيحرق ماكتب فى العامين الماضيين .

ولذلك تنفجر الكارثة صابة جام هولها على ضمير حمزة شحاتة فى كل مرة يغفل النموذج عنه فتفلت بعض القصائد من محبسها إلى إحدى صفحات الجرائد . ولنقرأ الآن كلاما كتبه شحاتة إلى عبدالله خياط رئيس تحرير جريدة (عكاظ) فى جدة ، حيث نشر خياط قصيدة لحمزة شحاتة وأرسل له ألفى ريال لقاء نشر هذه القصيدة . فكتب شحاتة إلى خياط مرعوبا من ذلك ومما قاله فى هذه الرسالة :[٦٠]

(يالها من سعادة تهبط من السماء أو تصعد من الأرض .

إنها المرة الأولى التى يثمر فيها شعر مهمل لايساوى ثمن الورق الذى كتب عليه ، هذه الثمرة الفادحة .. ليس بالنسبة إلى الناس ، ولكن بالنسبة لى منهم .

فى الماضى كنت أكتب وأنشر .. وأدفع ثمنا باهظا كما يفعل أى معلن عن عرس أو مأتم .. أو بضاعة .

كان على من يريد أن يرى اسمه المستعار منشورا تحت أو فوق أى كلام منثور أو منظوم أن يفرغ مافى جيوبه بلا تردد .

مسألة لا مزاح فيها ، وإلا فمنْ أين يأكل هذا الجيش الجرار حين كان سطر الإعلان التجارى بخمسة قروش ؟

إنها أيام نسيها التاريخ ، وينساها دائما ، وإلا لمات النـاس من الضحـك على المخضرمين الذين تغيرت أحوالهم ، والذين لم تتغير أحوالهم . إنهم جميعا مادة خصبة للقصص .

ما أحلى الاحتراف إذاً أيها الصديق .. لولا أن فى نفسى شعوراً عميقا بأنه انحراف ..

ما الذى يبقى للإنسان ومنه إذا تحول كل شىء إلى بضاعة وتجارة ؟

ألا ينبغى أن يظل الفن كضمير الفنان ، يجب ألا يشترى .

---

(٦٠) هى رسالة خاصة قدمها لى مشكورا الأستاذ عبد الله خياط ضمن مجموعة أعمال مخطوطة لحمزة شحاتة .

لاشك أن الفقر هو الذى سن سنة التكسب بالشعر وبكل شيء . ولكن ما الذى سن التكسب بغير شعر المديح ؟ الشعر الذى يتعلق بإنسانية الشاعر ويخصها دون غيره .

دعنى أفكر فى هدوء أيها الصديق .

قد يبرر السقطة عظم الحافز أو ضراوة الحاجة وهذا ما لا توفره ألفا ريال ، ولا ثقل وطأة الإقتار فى حالتى ؛

يا صديقى ، هناك مبرر لأن يعبر الإنسان عن نفسه وانفعالاته بأى فن ، وربما ستظل هذه ضرورته ، ولكن لا ضرورة فى هذه الضرورة لنظم الكلام فى بحور وقواف ، وكلمات موحية .. وخيال محلق .

كل هذا عناء تقليدى ، لا تعين عليه ثقافة إنسان اليوم وهمومه وضغوط حياته ، وحاجته إلى وقته وأعصابه ..

... وأعود فأقول إن الرقم (٢٠٠٠ ريال) هو المسؤول عن هذا الهذيان وعن هذه الهرطقة .

إنى أشعر بالخزى يسرى فى عظامى ، لأنى اعتبر أى قدر من الشعر (الذاتى) لا يستحق ثمنا باهظا كهذا .

هى عملية غير مشروعة ، لا يبررها أنها شيء متفق عليه ...

... وارحمتاه للفقراء المساكين الذين يدفعون ويتقبلون كل شيء بغباوة مذعنة لا تختلف عن غباوة المدخنين .

إنه سلطان العادة القهار ، وفن استغلال الضرورات البشرية وضعفها .

لعلى نجحت فى إقناعك بأن الشاعر إنسان غير طبيعى وأن الفرق بين الشاعر والموسوس بسيط جدا .)

هكذا يصرخ شحاتة بصديقه كى يخلصه من نار (التفاحة) وبريقها ، هذان الألفا ريال صرخا بشحاتة وأرعبا سكونه ، ورآهما يجرانه إلى ما سماه (بالسقطة) . تماما كنزول آدم إلى الأرض . وقبول الاحتراف ، وهو (النشر) يعنى أن يتحول الإنسان إلى

بضاعة . وما مبرر هذا الصنيع الذى هو إغراء مادى بارتكاب الخطيئة ؟ مع أن الشعر عنده هو (الشعر الذى يتعلق بإنسانية الشاعر ويخصها دون غيرها) فهو ليس للآخرين ، فكيف يهدر إذاً ويباع للآخرين . وهذا بيع للنفس وارتكاس بالإثم ولذا ظل حمزة شحاتة يحارب هذا الإغراء طول حياته . ولكى يقطع الطريق على النفس من أن تضعف يوما فإنه كان يحرق ما تجمع لديه ، ولذلك ضاع أكثر شعره ، إلا ما كتب له السلامة ، بأن وقع بين يدى بعض أصدقائه ومحبيه فحفظوه لنا . ونشر بعضه بعد موت الشاعر ولكن أغلب ما سلم مازال مخطوطا .

أما ما نشر فى حياته فكان يسبب له ألما شديدا فى نفسه كما رأينا فى رسالته إلى خياط . وكما نراه الآن فى رسالة منه إلى عبدالسلام الساسى[٦١] جاء فيها : (وهى فى أواخر حياته بعد أن فقد بصره) .

أخى الأستاذ عبدالسلام الساسى :

قرأ لى صديق ما نشرته عنى فى عدد عكاظ (١١٩٥) فشعرت برعدة حادة شملت كيانى ظاهرا وباطنا .. عرضتنى لكآبة ما تزال تلفنى فى ما يشبه الضباب الكثيف .

وسألت نفسى تحت وطأة انفعالى .. أأنا حقا المعنى بكل هذا الثناء المسرف ؟ وعلى ماذا ؟ أعلى كلام تلقاه الناس على أنه شعر لمجرد أنه جاء فى الشكل المعهود للشعر من وزن وقافية ..

... لقد ظلمت القراء يا صديقى بأنك عرضت عليهم سوأة شاعرك فى شر أشكالها ، وفى شر ظروف العرض .. وظلمتنى بأنك حولتنى إلى أسطورة .

وإن من حق كل إنسان أن يغنى لنفسه بصوته ولو كان من أنكر الأصوات .. أما أن يغنى للناس فهذه مسألة أخرى) .

وهاهو هنا يكرر نفس موقفه السابق من خصوصية شعره به ، لأنه هو المعنيّ لا سواه ،

---

(٦١) السابق .

بناء على سلطان النموذج عليه . وفى هذه الرسالة يبرز أحد عناصر النموذج فى قصة آدم عليه السلام حيث ظهور (سوأته) . فآدم وحواء تنكشف لهما سوآتهما بعد أن أكلا من التفاحة المحرمة وتتجسد هذه الذكرى لشحاتة بالنشر إذ صار بمثابة ظهور السوأة ، أظهرها صديقه بنشره لنماذج من شعره . وهو شعر كما قلنا كان وثيقة إثبات بالخطيئة فهو كشف لصاحبه وتعرية له أمام الآخرين فى محكمة يشكلها الأعداء .

ولذلك يستغيث شحاتة بصديقه الساسىّ قائلا :

(حسبى منك أن تبرئنى من هذه الوصمة بنشر رسالتى ، وإنها أمانة لى عندك أعرف أنك ستؤديها .

وإذا كان من الناس من يستطيب الثناء عليه بما يرى أنه غير أهل له .. فإن منهم من يكره الثناء عليه بما هو أهل له . ولسوء حظى كنت من النمط الذى يكره الثناء حقا ، فكيف أرضاه باطلا ؟

وأنت ومن يعرفنى من الناس تعلمون أنى أبغض الثناء فى جميع صوره ، فإذا كانت الغيبة ذكرك أخاك بما يكره فمن حقى عليك كصديق ألا تلقانى بما أكره .

وتعلم يا صديقى أنى لا أكره الثناء لكى أظهر بمظهر التواضع ، لأن فضيلة التواضع لا يمكن أن تواتى إلا ذوى القدرة والرفعة والقدر ، ولست منهم ولا فيهم على التحقيق .)

والفقرة الأخيرة فى هذا الاقتباس تبدو غريبة إذا عزلناها عن مفهوم النموذج . إذ كيف ينفى شحاتة وجود علاقة بين كراهيته للثناء وبين التواضع . وإذا لم يكن العزوف عن الثناء تواضعا فما سببه إذاً ؟

إن شحاتة لا يذكر السبب فى رسالته للساسى ، مما يجعل الفكرة غير ثابتة المعنى . وهذا تأكيد على حاجتنا للنموذج كى نفهم شحاتة . وبناء على النموذج يكون الثناء إغراء بالخطيئة لأنه سيجلب تعشقها فى النفس ، فتكرارها ، فالمداومة عليها ، ثم التعود ، وهو سقوط كامل أباه شحاتة وارتقى بنفسه عنه ، ولذلك قال فى ختام هذه الرسالة كلاما لا يمكن خروجه إلا من بطل نموذجنا ولنقرأ قوله :

(أسألك الرفق بى ..

فقد خرجت من الحياة وأنا فيها منذ ربع قرن . وليس بى شوق إلى أن أعود إليها ، بعد أن قطع الله بينى وبينها ما يزين لى التطلع إليها ، والأسف على ما فيها .

وإن كنت لما استرح بعد من تبعات أعبائها ومتاعبها ونكاياتها ، كداً ونصباً وجهداً .

والحمد لله على ما كان ويكون) .

رحم الله شحاتة وعوضه عن هنائه فى دنياه برداً وسلاماً فى دار البقاء .

وإنه ليؤرخ لنا فى هذه الرسالة بداية تفتحه على (النموذج) إذ يقول فيها إنه خرج من الحياة وهو فيها ، منذ ربع قرن . والرسالة كتبت فى ١٣٨٨/٨/١٥هـ (١٩٦٨م) وهذا يعنى أنه سلك فى حياة النموذج قبل هذا التاريخ بخمسة وعشرين عاما ، أى سنة ١٣٦٣هـ (١٩٤٣م) أى عندما كان عمره خمسة وثلاثين عاما ، لأنه ولد فى مكة المكرمة عام ١٣٢٨هـ (١٩٠٨م) . وهذا تاريخ له ارتباط كبير بتحولات حياة شحاتة الخاصة ، إذ إنه يتلاحم مع تاريخ انتقاله إلى القاهرة للحياة فيها عام ١٣٦٤هـ (١٩٤٤م) . وهو تاريخ توقفه التام عن نشر أى شىء من إنتاجه وأدبه ، حتى إنه لما ذهب إلى مصر لم يشأ قط أن يتواصل مع أحد من أدبائها ، على الرغم من عز الأدب فيها فى تلك الفترة وازدهاره . وتمنع شحاتة على كل محاولات إبرازه إلى المجتمع الأدبى فى القاهرة . ولقد حدثنى الأستاذ عبدالله عبدالجبار (فى لقاء خاص لهذا الغرض) عن فشل كل المحاولات فى إشراك شحاتة فى أى نشاط أدبى عام أو خاص . ويقول عبدالمنعم خفاجى (دعوناه ليحاضر فيأبى) (الشعر والتجديد ـ ١٨١) وظل يتجنب الظهور حتى إنه كان عندما يهم بزيارة الأستاذ عبدالجبار فى منزله فى القاهرة يوقت زياراته بعد أن يتأكد من انفضاض اجتماعات (رابطة الأدب الحديث) تلك التى كانت تعقد فى دار الأستاذ عبدالجبار حينما كان أمين سر الرابطة . هذا على الرغم من استمرار شحاتة فى الأدب قراءة وكتابة ومناقشة مع خاصة أصحابه ، وقبل منه رفاقه فى القاهرة هذا الوضع ، إذ لم يكن أحد يستطيع ثني عزم شحاتة عن أمر عقد النية عليه . كما هى صفة حمزة فى كل أمر من أموره بشهادة كل عارفيه .

وتاريخنا هذا المتمثل فى عام التحول ١٣٦٣هـ يأتى بعد إلقاء حمزة شحاتة لمحاضرته عن (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بأربعة أعوام وكأنه نتيجة لها . والمحاضرة فى ذاتها تمثل حدثا أدبيا صادما فى مسيرة الأدب الحديث فى الحجاز ، وذلك لجرأتها وقوتها وجبروت فكرها بالنسبة لزمن إلقائها ، إذ لم يكن المجتمع الأدبى فى مكة عام ١٣٥٩هـ (١٩٣٩م) مجتمعا جدليا يأخذ الفكر أخذاً تجريديا ، وهو ما حاوله حمزة شحاتة فى محاضرته التى أخذ إلقاؤها أربع ساعات ظل الحاضرون مسلوبى الألباب ببلاغة شحاتة أسلوبا وفكرا ، مما أدهش الناس فى مكة وأدى إلى توقف (ندوة الإسعاف) عن تقديم المحاضرات طوعا من الندوة أو كرها . المهم أن المحاضرة حدث أدبى قلب كل الموازين فى المجتمع ، وفى نفس صاحبها . فقد كان للمحاضرة سلطان على شحاتة استحوذ عليه وحوله أخيرا إلى وجهة جديدة فى حياته فى ١٣٦٣هـ حيث خرج من الحياة وهو فيها ـ فصَلَ بين روحه ومطالبها ، وبين جسده ونزواته ، قبل أن يتولى الموت ذلك . وهذا هو معنى قول شحاتة : (ما أصعب أن تعيش إذا فاتك أن تموت فى الوقت المناسب ـ رفات ٩٦) . وهذا الوقت المناسب لشحاتة هو عام ١٣٦٣هـ ولكنه لم يمت فى هذا العام فصعب عيشه ، ولكنه خفف عن نفسه بعضا من شقاء العيش فتولى قتل نفسه بما تيسر له من إمكانات . وكان أمامه أنواع من الموت لابد أن يختار من بينها .

كان هناك الحل الغربى لأزمة الإنسان وهو أن يكتب المرء نهاية بلواه بالانتحار . ولكن شحاتة يرفض هذا الحل لأن حياة الإنسان جزء من الأمانة التى حملها ، وإهدارها إهدار للأمانة وخيانة للعهد ، ولذلك حرّمها الإسلام ومنعها كممارسة إنسانية . وشحاتة قوى الإيمان بالله ورسله وكتبه : بالإسلام ، وهذا بالنسبة له موقف محسوم منذ عهد مبكر . ولذلك قال فى إحدى قصائده الأولى :[٦٢]

---

(٦٢) را : الساسى : الشعراء الثلاثة ٣٥ .

ياليل لا	فالـدين	فوق الحجى	فليعلن	الثائـرُ	إذعانه		
بصـيرة	الـدين	وهـل	غيرها	رد	على	الحائـر	إيقانه
تقودنـا	للخـير	فى	حكمة	تروى	لهيف	القلـب	حرانه
جل علا	الله	وقـرّت	به	ضمائـر	تلهـم	عرفانه	
فتؤثـر	الخـير	على	ضده	وتسـتميح	الله	غفرانه	

واستمر هذا الحس الدينى عنده كل حياته ، وتردد فى رسائله إلى ابنته[٦٣] . وبذلك استبعد الانتحار كحل للأزمة .

أما الحل الثانى للموت فى الوقت المناسب فهو (المعرية) أى رفض البشرية المتمثلة بعلاقة آدم مع حواء ، كى يعيش آدم حينئذ فى مأمن من إغراء حواء حاملة التفاحة . ولكن هذا حل فات على شحاتة تحقيقه وسبق السيف العذل إذ تورط بالزواج ، فوقع فى الخطأ الفادح الذى قاده إلى خطئين فادحين مماثلين ، فيتزوج مرة وأخرى وثالثة ، ويطلق مرة وأخرى وثالثة . وهكذا هو آدم ، أخطأ مرة ليقع فى سبيل الأخطاء . وفى ذلك قال شحاتة عن الزواج (الزواج الأول غلطة ، والثانى حماقة . أما الثالث فهو انتحار ـ رفات عقل ٩٥) . وهكذا يقع شحاتة فى الدوامة المحيرة إذ وقع فى الانتحار (الزواج الثالث) والانتحار محرم عليه فكيف الخلاص إذاً ؟

نعم لقد كان المفروض فى شحاتة ألا يتزوج ، ولو فعل لتغير مجرى حياته ، وصار كالمعرى ، وقد خلق شحاتة معريا ، ولكنه انحرف عن خطه ووقع فى الأخطاء مرات ثلاث . وخسر بذلك حلا كان معدا له تاريخيا من نموذج سابق هو أبو العلاء المعرى . وبذلك تضاعفت بلوى شحاتة ، فهو واع بالخطيئة ، وهاهو يقع فيها فى غفلة من نفسه ، فليس له إذاً غير التكفير وإلقاء الجزاء على الجانى ، وهذا أوصله إلى (موته الخاص) وهو الخروج من الحياة وهو فيها . وهذا ما حدث بالضبط له فى سنة ١٣٦٣هـ (١٩٤٣م) .

---

(٦٣) را : صفحات ٧١ ، ١٧٤ ـ إلى ابنتى شيرين .

وليس على ذلك من برهان أصدق من كونه قبل هذا التاريخ كان ينشر أدبه فى مصر[٦٤] وفى جريدة صوت الحجاز ، وكان يغشى مجالس الأدب فى مكة المكرمة وفى جدة ، ويلقى المحاضرات كما رأينا ، وكان عضوا فى أول ناد أدبى فى جدة[٦٥] . أما بعد ذلك التاريخ فلاشىء من هذا على الإطلاق . على الرغم من أنه استمر يكتب الشعر وكل فنون الأدب الأخرى ، وأسهم فى حركة التجديد الشعري فكتب شعرا حرا وشعرا منثورا ـ كما سنرى فى فصول قادمة إن شاء الله .

وبذلك الموت الخاص يصل شحاتة إلى مرحلة الوعى التام بالنموذج ، ويتصرف فى باقى حياته بناء على فلسفة النموذج . وهذا غطى الفترة من ١٣٦٣هـ حتى وفاته رحمه الله عام ١٣٩٢ (١٩٤٣ ـ ١٩٧٢م) . ولذلك ما فتىء شحاتة ينادى الموت كى يطرق بابه ، وكأنه قد أعد قبره منذ زمن طويل ، ذلك القبر الذى ظل ينتظر صاحبه وطال انتظاره . وفى ذلك يقول شحاتة :

(وقبرى بين هذه القبور فارغ يتثاءب .

قد مل الانتظار الطويل كما مللته .

فمتى يعتنق التراب التراب .

---

(٦٤) فى المختارات الشعرية التى نقلها الدكتور عبد المنعم خفاجى نجد تواريخ نشر بعضها فى مصر وهى :

١ ـ فلسفة الصبر / المقتطف ١٩٢٠ (الشعر والتجديد ٤٣٨) .

٢ ـ حيرة / المقتطف ١٩٢٢ (الشعر والتجديد ٤٤١) .

٣ ـ ماذا تقول شجرة لأختها ؟/ الهلال ١٩٢٤ (السابق ٤٤٤) .

٤ ـ العدل المطول / السياسة الأسبوعية ١٩٢٧ (السابق ٢٤٨)

٥ ـ رجع الصدى / العلم (١٣٤٠ هـ) (السابق ٤٤٢) .

أما نشره فى صوت الحجاز فإن كل ما نعرفه من مهاجاته مع العواد كانت فيها . كما أن كتابه (حمار حمزة شحاتة) كان قد نشر بأكمله فى صوت الحجاز . وقصائد عديدة أشرنا إليها فى مواطنها مما يعفينا من التكرار هنا .

(٦٥) ناد أدبى تأسس فى جدة فى الخمسينات الهجرية (الثلاثينات الميلادية) حدثنى عنه الأستاذ محمود عارف الذى كان من أعضائه هو وحمزة شحاتة والعواد وآخرون . وانظر عنه : محمد على مغربى : أعلام الحجاز ١٤٤ ، ١٥٩ .

فيخفت هذا الأنين .

يتصل بالزمن .

(ـ حمار حمزة شحاتة ٥٢ ـ)

وهذا النداء المتواصل للموت رافقه ممارسة تامة لمبدأ (الخروج من الحياة وهو فيها) وكان مصير أدبه مثل مصيره هو : إذ كتب على كل إنتاجه أن يبقى مطمورا تحت أغطية الحجب عن الناس . فالقصيدة تكتب لكن لا تنشر أبدا . وبذلك كتب عليها الموت (الخروج من الحياة وهى فيها) ولم يسمح لقصائده أن تمارس حياتها مع غيرها من أدب زمانها . وفى ذلك قال شحاتة رداً على سؤال صحفى عن سبب عدم نشره لشعره :

(عبثا أحاول التخلص من سيطرة شخصية الناقد على اتجاه ما أنتج . إنها ظاهرة قد تفسر بضعف الثقة فى الذات ، أو بأنها أثر للشعور بالخطيئة) [٦٦] .

نعم .. إنها الشعور بالخطيئة . وهو ما أمسك بزمام حياة شحاتة وقاده إلى مصيره المحتوم . ذلك المصير الذى لم يجد له فيه مؤنسا غير العودة إلى الفطرة الطاهرة البريئة : الطبيعة ، حيث يشكو همه ويدع عينيه تذرفان المحبوس من دموعها :[٦٧]

ودعينـــى على الطبيعــــة (ألقى) عن فؤادى الـــطليح أعبـــاء همى
شاكيا ما لقيت من عنــت الدنيا إليهـــا ، إن الطبيعـــة أمى
غاســلا بالدمـــوع بالنـــدم الملتاع فى توبتـــى جرائـــر إثمى .

وبذلك يتم القرار ويبدأ حفيد آدم بتنفيذ الحكم الذى أطلقه على نفسه :

(تمت عزلتى الآن .. ولم تعد لى علاقة بأحد .. إلا بالمقدار الذى لا يزيد عما يتهيأ لأى نزيل فى فندق صغير ـ إلى شيرين ٣٤) .

---

(٦٦) دمياطى : رحلة إلى الأعماق ٧١ وقارن : رفات عقل ١٤ .

(٦٧) من قصيدة : موقف وداع : الساسى : الموسوعة الأدبية ١٤٢/٢ .

ويعلل شحاتة فعله هذا قائلا :.

(إن مقدارا من التعب ضروري للشعور بالراحة .. ماذا في وسعنا جميعا أن نصنع ؟. إنها الحياة .. ماذا تعنيه .. تعب متصل ؟! والراحة ؟ والهناء ؟ والسعادة ؟..

فترات من الأحلام .. تشبه خيوطا من النور ...

... هذا العذاب الذي يحمل كل إنسان نصيبه منه .. إنه صورة من الاستشهاد .. كل إنسان شهيد في سبيل أن يظل واقفا بعض الوقت إلى أن تخور قواه ..

إننا في سفينة .. وكل الفرق أن الرحلة أطول .. إني أشعر بضغط الوحدة .. شعورا مخيفا .. أراني غريقا .. أتخبط وأرسل صرخات الهلع .. وأسمع أصوات ضحكات السخرية ممن يتظاهرون بإنقاذي .. إني أحلم في واقعي هكذا .. فظيع أن يتحول واقعنا إلى أحلام تفيض بالفزع .. إنها أقدارنا .. الأقدار التي تدع لنا حريتنا في أن نسير .. ولكن إلى حيث تريد) .

يخاطب بذلك ابنته شيرين (رسائل ـ ٣٥) ويرجوها في الرسالة ألا تحزن من أجله لأنه يلاقي قدرا محتوما كتب عليه :

(لا أريدك أن تحزني من أجلي يا ابنتي الحبيبة .. سيجيء اليوم الذي أعتاد فيه على الظلام الدامس .. الذي فرضته الأقدار عليّ .)

وهذا الظلام الدامس ليس سوى (الخروج من الحياة وهو فيها) ذلك القدر الذي حق عليه فاستجاب له راضيا مقتنعا ، لأنه مصاب بداء عضال سلم منه الآخرون ولكنه أعطب شحاتة . وهذا الداء هو الإحساس بالخطيئة . وهذا إحساس مهول يدرك شحاتة هوله ويعرفه تمام المعرفة لأنه يعانيه ويعيش فيه ، ووصفه لنا في إحدى رسائله[٦٨] قائلا :

(إن الإحساس رزء .. ولذا كانت زيادته جنونا أو شذوذاً أو انحرافا ، والإنسان مرتبط بمصيره من أول الخط إلى آخره .. كما يرتبط راكب القطار به .. فإذا لم تنقص كمية الإحساس ـ إن جاز التعبير ـ فلا أمل لذي إحساس في الراحة .)

---

(٦٨) جاء ذلك في رسالة خاصة منه إلى الأديب والوزير السعودي محمد عمر توفيق . مخطوطة من عبد الله خياط (جزء منها منشور في مقدمة شجون لاتنتهي مع بعض تحريف يشوهها ويصرف معانيها) .

والراحة أمل لشحاتة لم يتحقق قط . وكان يدرك ذلك لدرجة لم يتطلع معها لهذه الراحة المتوهمة . ولكن شحاتة مع ذلك لم يتراجع نحو الظلام ماحيا نفسه من الوجود الفاعل كنتيجة لأحاسيسه تلك ، ولم تتحول الحياة عنده إلى عبث وجودى خائب . بل حمل على عاتقه رسالته ـ على الرغم من فداحة مأساته ـ وجاهد نفسه جهادا عسيرا كى يجعلها درسا لبنى آدم سواه . وحاول أن يقدم حله لمعضلة العيش فى حياة المادة . ويتجلى ذلك فى كتاباته مما سنتحدث عنه فى الفصل الثالث . إن شاء الله .

ooo

لقد توسعنا فى الحديث عن صورة (آدم) فى أدب شحاتة ، وذلك لأنها تمثل حمزة شحاتة على حقيقته . والواقع أن الكتاب كله حديث عن هذا العنصر وتحليل له . والآن نأخذ بعض أمثلة من أدب شحاتة تنعكس فيها الصور الخمس الأخرى من صور النموذج . وسأكتفى هنا بأمثلة مقتضبة تدل على المقصد وتفتح إمكاناته دون أن تنهكها . والقارىء يستطيع تتبع النموذج وتطبيقه على أعمال شحاتة مادام قد عرف النموذج وعناصره الستة وما فيها من أبعاد . ونحن ليس من هدفنا أن نستقصى كل طاقات النموذج ، فهذا فى حقيقته استهانة بها وتقليل من قدرها ، مثلما أنه استهانة بالقارىء وإمكاناته مما هو استعلاء وغرور ننزه أنفسنا وقراءنا منه وعنه . وإن فى القراء من الوعى ما يكفى ليكونوا مبتكرين فى تناولهم للنصوص ، وهذا حق للقراء مثلما هو صفة لهم . وحسبنا أننا قدمنا نموذجا فى ما نراه مفتاحا لأدب شحاتة . وحسب أمثلة موجزة عنه مؤشرا إليه ودالا عليه . والعمل هو مفتاح نفسه والقارىء هو الفاعل . وما كنت أنا سوى قارىء استجاب للنص واستجاب له النص فتكشفنا لبعض ، ووصلنا إلى منطلقات أخذت بنا نحو النموذج . والوصول إلى النموذج وحده يكفى كإنجاز للقراءة الصحيحة وهذا حسبنا وهو غاية ما نريد .

أما عناصر النموذج الأخرى ومالها من أمثلة فى أعمال شحاتة فهى مثل :

<u>الفردوس</u> : الفردوس يمثل ماضى الإنسان وحلمه البعيد الغائر فى نفسه ، ويتجلى هذا الحلم فى منام الإنسان أو فى تطلعاته الحالمة أو فى طموحه للمصير المأمول . وفى شعر شحاتة

قصائد تبرز فيها صورة الماضى المشرق بضيائه العظيم ، وليس الماضى هذا إلا ماضيا رمزيا ، إذا قرأناه حسب النموذج وجدنا فيه تصورا متخيلا لفردوس الشاعر المفقود ، ومن ذلك قول شحاتة فى قصيدته (يا قلب مت ظمأ) :[٦٩]

١ ـ زادتــه فى الحـب عقبـى أمـره رهقا	عانٍ بجنبـيّ يهفـو ثائـرا قلقا
٢ ـ يظـل إن ذكر الماضى وفتنته	غصـان .. راحتـه أن يلفـظ الرمقا
٣ ـ تحيى خيالات ماضيه له صورا	ماتـت وخلّفـت الآلام والحرقا
٤ ـ ورب ذكرى أذاقـت نفس باعثها	ويلا يزلـزل عزم الجلـد والخلقا
٥ ـ يا قلـب غرك من ماضيك رونقه	وأن حظـك فيه كان مؤتلقا
٦ ـ وأن مسرح لذات الهـوى شرع	حوى الحياة مدى ضم الهـوى أفقا
٧ ـ وأن جدولك السلسـال مطرد	على حفـافيه ينمـو الزهـر متسقا
٨ ـ يلقـاك بالـورد طلقـا من مناهله	وبالمفاتـن يسبـى سحرهـا الحدقا
٩ ـ رفَّـت عليه معانـى الحسـن سافرة	فاقـت بمـا ذاب من ألوانهـا الشفقا
١٠ ـ وأن محرابـك القـدسى كنـت به	العابـد الفـرد يحبـوك الرضـا غدقا
١١ ـ تقيم فيه فروض الحـب خاشعة	ألقـى عليهـا الهـوى من صدقـه ألقا
١٢ ـ فاليوم نوزعـت فى مثـواك حرمته	وعـدت تشهـد من عبـاده فرقا
١٣ ـ وزاحمتـك على أركانـه مهج	عبـادة الحـب فيه تشبـه الملقا
١٤ ـ والماء ؟ لامـاء ياقلبـى .. فمـت ظمأ	ودع مدنسـه يهلك به شرقا

فى هذه القصيدة تتحرك مشاعر الشاعر متوهجة بذكرى ماضية ، فيغنيها مطلقا أساه عليها بهيام صوفى وعشق ربانى لا يمكن أن يكون عن ذكرى دنيوية زائلة ، وإنما هو صدى لما ورثه شحاتة عن النموذج من صورة محتبسة فى اللاوعى الجمعى ، أطلقها الزمن من محبسها تحت وطأة الظرف المعيشى الفادح الذى ما إن مر به الشاعر حتى تحركت صورة الماضى فى وجدانه فى تعارض مع الحاضر الخانق .

---

(٦٩) نشرت فى جريدة (المدينة المنورة) عدد ٤٨٩٦ ص ٧ فى ١٤٠٠/٦/١٥ هـ .

وفى البيتين ١٠ ـ ١١ نجد صورة تماثل حالة آدم عليه السلام فى الجنة حيث يعبد الله وحده بمحبة ورضا لا يدركه كدر .

وفى البيتين ١٢ ـ ١٣ يجد القارىء صورة لحياة يشاهدها المرء دائما فى دنياه ، ويستطيع القارىء إلباس هذه الصورة على مواقف كثيرة فى زماننا وكل الأزمان التى تماثله .

وتنتهى القصيدة بانقطاع الماء : انقطاع الحياة لأن الماء هو الحياة ، كما ورد فى القرآن الكريم : (وجعلنا من الماء كل شىء حى ـ الأنبياء ٣٠) فلم يبق على القلب غير انتظار الموت : العودة إلى الفردوس . وهذه ليست نهاية أو فجيعة ولكنها غاية الشاعر ومبتغاه ، فليس دون العودة إلى الفردوس من غاية ، وهى هدف يكون كل شىء سواه شقاء وعناء : أى ظمأ .

وفى قصيدة (المغنى الحائل) تبرز المقارنة بين الحاضر والماضى ، هذه المقارنة التى تقوم على رفض الحاضر لأنه لا يشبه الماضى بوجه حال . ومن ذلك قوله :[٧٠]

أنت مغناىَ ؟ لا فلستَ بأهل أين عهدى بزهره والبلابل
وسناه الفياض تسبح فيه صور الحسن كالمهى فى الجداول
ومعانيه .. والهوى من معانيه وأمساء وحيه ، والأصائل
ومحاريب قدسه وترانيم رؤاه وسحره ، والشمائل
وخطى من أحب فيه ونجواه وأعياد وصله والمحافل

○○○

لست مغناى .لا .. فقد كان مغناى حفيلا وليس مثلك قاحل
ضاحكا كالربيع مستكمل الفتنة كالخلد طاهرا كالفضائل
ثابت العهد والأمانة والحسن وفيا ، والأوفياء قلائل

(٧٠) مخطوطة من بابصيل . (ونشرت فى شجون لا تنتهى ٥٢ مع بعض أخطاء مطبعية تحور معانيها) .

أين مغنـاى ، أفقـه ، ومداه وتسـابيح أيكه والعنادل
أنـت مغنـاى ؟ لا .. فقـد كان مغناى رحبا ، وليس مثلك قاتل
إنمـا أنـت طائف من جحيم غال مغنـاى صورة ودلائل
فإذا أنـكرت سماءك عينى فلأنـى فقـدت تلك المخائل
ولأنـى عفـت الحياة وكفنت أمانـيَّ راعفـات المقاتل
راثيا فيك حلـم أمسى المردى حافـلا بالعـزاء أو غـير حافل

وهذه صورة واضحة الدلالة فى مقارناتها . ونجد البيت الحادى عشر يشير إلى دور إبليس (طائف الجحيم) حيث اغتال لحظة السعادة الآدمية وخنقها بإغرائه وخداعه لآدم حيث أوقعه فى الخطيئة .

ooo

الأرض : الأرض ذلك المنفى الإنسانى الذى هبط إليه آدم ، تحولت إلى منفى أزلى كتب على النموذج امتحانا له وبلوى ، وما أقساها من منفى يقول عنه شحاتة :

(إن أية عقوبة لا تبلغ شدة النفى إلى الأرض)

ويقول هاجسا بنفسه حلم الخروج من الأرض :

(من المؤكد أن من يفـارق الأرض لن يعـود إليهـا .. إلا ليحـاكم على جريمـة كبرى ..) .

ويقول :

(إن كل ما يخلص من جاذبية الأرض يتحرر من قيود الحياة .. أو حياة القيود ـ إلى شيرين ١١١)

والحياة على الأرض إذاً محاكمة على جريمة كبرى : على الخطيئة الآبدة . ولـذلك يتساءل شحاتة مستنكرا :

(لماذا نتشبث دائما بما يربطنا بالحياة مع إدراكنا التام بأن أسباب الارتباط بها يضعنا فى قيود أكثر .. وتواترات أكثر ..؟ ويضع لنا ـ كالحضارة ـ مزيداً من الشقاء ..)

ويجيب عن سؤاله : (إنها غريزة التزحلق المستمر أو دوامته الحقيقية بالتأكيد ـ ١١٢) .

وفى رسالة أخرى إلى ابنته يقول معلنا تبرمه بحياة الأرض :

(إنى أتعذب عذابا نفسيا مريرا من أن قيودى لا تسمح لى بالانطلاق بعيدا خارج هذه الدائرة المغلقة ـ ٩٩) .

ويصف العيش فى الدنيا (الأرض) بشعره فيقول :[٧١]

يا سرحة الجبل الطاوى على مضض　　حقائق العيش والأحياء تطويها
ماذا عرفت عن الدنيا وباطلها　　مما عرفناه من أخفى معانيها
قد قمت ناضرة الأوراق راوية　　من مستقاك على أعلا مجاريها
وقد صدرنا ظماء عن مواردها　　مذ لوّث الظافر الجانى حواشيها
يرمى السمات بنا فى قاع غيهبه　　من ناعمين رأوا رشدا توقيها
جرحى ننوء بأعباء الحياة أسى　　مطلّحين عمينا عن مساريها
يلقى بنا الأين عزلا فى مفاوزها　　طخياء ترمى بنا هوجا مراميها
ويوهب الأمن بسام على دخل　　فى محنة هو دون الناس جانيها

وفى مطولته الشعرية (شجون لا تنتهى) يقول :[٧٢]

ما اصطبارى على الأسى وثوائى　　وندائى من لا يجيب ندائى
جمد الدمع فى مآقىَّ يا حب　　وقرّ اللهيب فى أحشائى

ooo

كم أخوض الأحزان راكب تيه　　ضل فى لا نهاية سوداء
يا دروب الهوى : تغطيت بالورد　　على الشوك .. غارقا فى الدماء

(٧١) شجون لا تنتهى ٥١

(٧٢) السابق ١٧ (وهى هنا قد أخضعت لتحريف كثير متعمد) واعتمدنا فى دراستنا على نسخة مخطوطة من عبد الله خياط .

الضحـايا من تحتـه مهـج حرى ومـن فوقـه رؤى شعراء
هكذا أنـت والمحبـون من قبل فراش مسـير للفناء
رحلـة تثمـر اللغـوب وخيط من حرير يقتادنـا للشقاء
وشجـون لا تنتهـي وصراع يسحـق الصبـر دائـم الغلواء
الحجـى فيه حائـر فى ظلام والأمانـى موؤودة الأصداء
والخيالأت فى دجـاه شموع ثرة الدمـع .. ذابـلات الضياء
والأسى فيه .. للجـراح يغني عبـرتيه محلـولك الأرجاء
ينشـد الفجـر وهـو ناء غريب ضائـع مثلـه شهيد الدعاء
ألهـذا تشقـى النفـوس بمـا تهوى وتكبـو الغـايات بالعقلاء
ويهيم الخيال .. فى ظلمـة الحيرة يسرى على بصيص الرّجاء
وتفيض القلـوب منطويات بجـراح الأسى على البرحاء
يا بـريق السراب أسرفـت فى الجور وأثخنـت فى قلـوب الظماء

هذه صورة الأرض عند النموذج ، وهذا ما جعله يعلن الشقاء على نفسه :

لقـد ماد بى جهـد السرى نحـو غاية حرام على طلّابهـا العيش والأمن(٧٣)

ooo

التفاحة : تتردد صورة التفاحة (الخطيئة / الإغراء) فى أدب شحاتة بشكل مخيف فهى تهيمن على تفكيره وتقض مضجعه . والقارىء لأدب شحاتة يرى ذلك بعنف مهول .

والتفاحة تتلبس دائما فى ثيابها الأولى التى حياكتها الإغراء والبريق . وتأتى بصورة تجربة جديدة . يخاف منها الإنسان بطبيعة تركيبه ، حسب قانون النموذج فى خوفه من الجديد المجهول . ولكن هذا الخوف يتراجع أمام الإغراء والبريق وأحاسيس التحـدى

(٧٣) العدل المطول . را : خفاجى : الشعر والتجديد ٢٤٨ .

بالمغامرة . فيقع حينئذ من حيث لا يدرى . ولذلك يحذر حمزة شحاتة ابنته شيرين مشفقا عليها ، خشية أن تقع هى مثله فيقول لها فى رسالته رقم ٧ (ص ٤٤) :

(تذكرى يا ابنتى الحبيبة أن حياة الناس مملوءة بالمخاوف من كل تجربة جديدة .. وخصوصا التى تكون أشكالها وصورها براقة .. إنهم يعرفون خلال تجاربهم أن كل تجربة مريرة تلبس دائما ملابس مغرية .)

وهذا وصف تام لحالة ارتكاب الخطيئة الأولى وأكل آدم للتفاحة . وهى حالة مغروسة فى اللاوعى الجمعى للإنسان ، وتتيقظ انفعالاتها فى كل موقف تتشابه ظروفه مع ظروف التجربة الأولى ، مما ينشىء الخوف فى النفس البشرية من الجديد المجهول . وتاريخ الإنسان ليس سوى إعادة مكررة لتلك الحالة . وحياة البشر هى ذلك التاريخ القائم على تمثيل التجربة إياها وإعادة تمثيلها .. وفى ذلك يقول شحاتة لابنته فى الرسالة رقم ٢٠ (ص ٩٢) :

(من الآن يتحتم عليك أن تعرفى أن الحياة هى التاريخ .. حياة الفرد .. والبشرية .. خط طويل وعريض مقسم إلى خطوط لا حد لها .. متقاطعة دائرية أحيانا .. ومنحنية أخرى .. أيا كانت .. فكل منها عبارة عن نقطة بين نقطتين .. أى أن كل شكل من أشكالها إنما هو النقطة المكررة .) .

ولذلك كان شقاؤه متواصلا لأن الجسد لا يشبع . وفى ذلك جاء فى الدعاء المأثور من جملة ما يستعاذ منه (نفس لا تشبع)[٧٤]

وعن هذا يقول شحاتة :[٧٥]

شقيت بالحس فى رغائبه وكلها نافر وممتنع
يروم منها مالا يحققه جهدى وقد عاق خطوى الظلع

ومعركة الخطيئة صراع يمر به الإنسان منذ أن هبط إلى الأرض امتحانا لصموده حتى

---

(٧٤) سنن الترمذى ٥١٩/٥ (دعوات ٦٩) البابى الحلبى القاهرة ١٩٧٥

(٧٥) مجموعة بابصيل ٢٠ .

إنه صار ضرورة للحياة (ما تكون الحياة كاملة معانى القوة إلا به) كما يقول شحاتة محللا لهذا الصراع فى معاش الإنسان

(الإيمان بالفضيلة قديم ، كما أن الكفر بالرذيلة قديم . والحرب بينهما ما تزال قائمة ، ما تهدأ لها ثائرة . وهى سجال بينهما ، ميدانها النفس الإنسانية تارة . ومجال الحياة الظاهر تارة أخرى . وستبقى سجالا هكذا . إلا إن أراد الله .

فإذا انهزمت الرذيلة فى مجال الحياة الظاهر ، لم تنهزم فى مجالها الباطن . فعرشها ما يزال موطد الأركان فى النفوس . فهل كانت الرذيلة ضربة لازبة على الحياة ؟

أم أن فى النفس الإنسانية ضعفا ؟ ما تكون الحياة كاملة معانى القوة إلا به ، وإلا بأن يبقى قائما يذكى نار الصراع فيها حتى تنتهى إلى غايتها المقدورة لها ـ محاضرة . الرجولة ٣٤) .

ونلاحظ هنا أنه يطلق كلمة الرذيلة وذلك هو مصطلحه فى فترة ما قبل بلوغ نفطه الوعى بالنموذج ، حيث حلت كلمة (الخطيئة) محل الكلمات الأخرى المرادفة لها ، وذلك عام ١٣٦٣ (١٩٤٣ م) كما عرفنا من قبل .

ooo

حـــواء :

إن الارتباط بين حواء والتفاحة وثيق جدا ، فحواء هى حاملة التفاحة ، وهما تشتركان معا فى صفات الخطر ((الإغراء ـ والبريق) ثم مخاطبة الوجد الحسى عند آدم مما يجعله مصيدة للاثنتين معا . ومن خلالها أتى إبليس إلى آدم ، ولعب أخطر لعبة له فى تاريخ الإنسان . تلك اللعبة التى تحولت لتصير هى نفسها تاريخا للإنسان . ومن هنا طغت حواء على كل ما كتبه شحأته . وتكاد تكون أقواله فى (رفات عقـل) كلهـا عن المرأة والـزواج والحـب والطلاق ، وسنعالج هذا الموضوع معالجة مستفيضة فى الفصل القادم إن شاء الله .

ولكننا هنا نعرض نماذج له كصورة لهذا العنصر . وإن كان كل أدب شحاته يحمل

الأمثلة على هذا العنصر مقرونا بالذى قبله (التفاحة) . وهذا يمثل عند شحاتة بذرة الفناء التى يحملها الإنسان بين جوانحه ويسعى فى حياته فيها :

(إن الإنسان يعيش طويلا وهو يحمل مرض موته ويصارعه) وذلك مبنى على طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة . هذه العلاقة التى يراها شحاتة متنافرة وتكون السلامة ما دام التنافر ، وهذا هو حل المعرى للمشكلة . ولكن الخطر يأتى فيما لو تحول التنافر إلى حب ، وهذا بالضبط هو مرض الموت الذى شخصه شحاتة فى قوله هذا .(٧٦) لأن الإنسان ـ فيما يبدو ـ فريسة سهلة الاصطياد و (اصطياد إنسان بأية طريقة أسهل من اصطياد أى حيوان ـ رسائل ١١٣) .

والمرأة ليست شرا ، حتى فى نظر حمزة شحاتة ، الذى ذاق أقسى أنواع المرارة على يديها . وتستطيع المرأة تحصين نفسها من غوائل الشر التى تجعلها مصيدة للرجل . فلا تقع فى حبائل الشيطان . وذلك بأن تتحصن فيما سماه شحاتة بالحياء : (محاضرة الرجولة ١٠٥)

(ومعناه فى المرأة أنها المرأة تهزم الشيطان ، وتطرد المجرم الخطر . وتجعل من جسدها حرما لا يتدنس وفيها حياة .. ما دامت لها طاقة .)

وللمرأة عند شحاتة وجهان : (فى كل امرأة تسرك امرأة أخرى تسوؤك ـ رفات ٥٥) .

والفارق بين هذا الرأى والرأى السابق عليه فارق قرره زمن النموذج وطبيعة علاقته مع المرأة . فهو قد قال الأول فى عام ١٣٥٩ (١٩٣٩) قبل أن تتمخض تجربته عن الوعى بالنموذج ، بينما القول الثانى جاء فى فترة النموذج الكاملة . وهو ما يفسر ازدواجية صورة المرأة عند شحاتة حيث الوجهين السّار الذى يحمل الإغراء والبريق (صورة التفاحة) ، والسيء الذى يحط بالفريسة نحو الهاوية . وليس من مفر عن ذلك الخطر ، فصلة آدم بحواء صلة جبرية لا فكاك منها . يقول شحاتة :

---

(٧٦) إلى ابنتى شيرين ٤٧ . وسنشير إليها فيما يلى برسائل

(تستطيع أن تحتقر المرأة ، وأن تنبذها ، وأن تبغضها .. ولكنك لا تستطيع أن تنساها .. فهى أبدا تسمم حياتك بعيدة وقريبة .. وحبيبة وبغيضة ـ رفات ٨٦) .

ومنذ زمن الشاعر المبكر وهو مع المرأة فى علاقة (إقدام .. وهروب) وفى إحدى قصائده الأولى التى قلدها عنوانا ذا مدلول نموذجى هو (نهاية) وكأن علاقة آدم بحواء هى النهاية لهما معا . وهو ما ترمز إليه القصيدة . وفيها نجد كل صور النموذج ومؤشراته مما يدل على أن زمن النموذج غائر فى أعماق شحاتة منذ عهد الفتوة :(٧٧) وفيها نقرأ :

١ـ أخير سبيليك التى تتجنب	وأدنى حبيبيك الذى لا تقرب
٢ـ فيا ليت لى منك التجنب والقلى	وراءهما ود الفؤاد المغيب
٣ـ فرب ابتسام دونه وغرة الحشا	وإعراضة فيها الحنان المحجب
٤ـ وقيت الأسى لو أنصف الحب بيننا	لما بت أرضى فى هواك وتغضب
٥ـ ولكنه المقدار يعبث بالفتى	على وضح وهو البصير المدرب

* * *

٦ـ صبرت ، وما صبر امرىء لم يعد له	على يأسه فيما يحاول مذهب
٧ـ أيقدم ؟ والإقدام خطة يائس	رأى أن ضيق الموت للنفس أرحب
٨ـ أيحجم؟ والإحجام فسحة ساعة	سيعقبها عمر كريه معذب
٩ـ وما هو بالمختار فى ذين إنما	ضرورته تملى عليه وتغلب
١٠ـ وما خير أمرين استوى فيهما الحجا	على غمرة من حالك الشك يضرب
١١ـ اذا ما انجلى منها فأقشع غيهب	تكنفه فيها فأطبق غيهب
١٢ـ أصارع من أمواجها اليأس والردى	وإن الذى بعد السلامة أرهب
١٣ـ وهل بعدها إلا غلابيك محنة	وإن كنت تعمى عند من لا يجرب
١٤ـ فما منك للعانى ذراك حماية	ولا فيك للراجى جميلك مطلب
١٥ـ وأنت كمتن البحر ما فيه مأمن	لسار ، ولا فيه لعطشان مشرب

---

(٧٧) الساسى : الشعراء الثلاثة ٤٦ ومخطوطة عبدالله خياط .

١٦ـ وفى موجك الرجاف ـ والموج دونه ـ مخاطــر ما تنفــك تغــرى وتعطب
١٧ـ طوت أى جبار طوى البحـر همه وخلّفـه مغصوبـا ، وقـد كان يغصب
١٨ـ فإن زهدتنــى فى حمــاك مخاوفى دعانــى ـ فلبيت ـ الهــوى والتعتب
١٩ـ ومـا فرحـى بالقـرب منـك مسرة ولكنــه برق من الوهــم خلب

* * *

تنشطر حواء هنا إلى امرأتين : امرأة تسرك وأخرى تسوؤك ، والأولى مطلب لشحاتة ، ولكنه خائف من الثانية فهو بين حالتين : حالة إغراء تحث على الإقدام ، وحالة خوف تدعو للإحجام . وهذا كله مقدر على الشاعر ليس له به خيار . وهذه معان تتردد وتتكرر فى الأبيات ١ ـ ١٣ حيث يليها البيت ١٤ معلنا خيبة النتيجة فى صراع آدم مع حواء :

فما منــك للعانــى ذراك حماية ولا فيك للراجــى جميلك مطلب

وتأتى الأبيات الثلاثة التالية له (١٥ ـ ١٧) وكأنها شهادة على تاريخ آدم مع حواء . ذلك التاريخ الذى يتمدد على فوهة بركان قد ينفجر فى أية لحظة. وينتهى آدم عندئذ بأن يكون (مغصوبا وقد كان غاصبا) . وهذا معنى يستشرى فى كل إنتاج شحاتة وقد رأيناه من قبل فى قوله : (إن الإنسان أسهل من أى عمل فى الطبيعة .. اصطياد إنسان بأية طريقة أسهل من اصطياد أى حيوان ـ رسائل ١١٣) .

وتنتهى هذه الأبيات ببيتين يصوران الحيرة الأزلية فى احتـكاك آدم بحـواء (وآدم بالتفاحة) : الخوف يزهده + الهوى يغريه . وهذا ليس مسرة (ولكنـه برق من الوهـم خلب) .

ويرد هذا المعنى بإصرار عنيف فى كثير من أشعاره ، ومن ذلك قوله :[٧٨] .

يا للعقــول من السنــين تساوقت سودا مثقلــة الظهــور عجافا
حســن الحســان بهــن وعــد يرتجى بخلائــق تتعجــل الإخلافا

(٧٨) مخطوطة من عبدالفتاح أبو مدين . (نشرت فى شجون لا تنتهى ٦٧) وكتبت فى مناجاة بينه وبين الشاعر حسين سرحان .

الداعيات إلى الحفاظ وليته منهن كان وفاً لنا وعفافا
الشائبات وصالهن لمن وفى وحمى وشد بناءهن زعافا
الذارفات الدمع حيث أردنه سحرا يرد الأقوياء ضعافا
المولعات بكل لحظ جارح لم ينتفضن لوقعه استنكافا
التاركات حمى الكرامة نهبة للشك زلزل صرحه إرجافا
واها لأفئدة هناك خضيبة عاشت لهن على الأسى أهدافا

ولكن حواء مثل آدم قد أصابها الأسى وهبطت معه إلى الأرض ، وهى تلاقى مثل ما يلاقى من الشقاء فى دنياها ، حتى وإن كانت قد أسهمت فى توريط آدم فى الخطيئة ، ولذلك فإن شحاتة لم يتجاهل المرأة ، وحينما وجدها بجانبه تساءل فى (كبرياء)[٧٩] :

متى كنا هنا ؟ قولى متى كنا ؟ وهل كنا ؟
أتفنى ذكريات الحب فينا قبل أن نفنى
لقد هنّا وهانَ الحب منذ سرت بنا الأيام
بعيدا فى مسارى الصمت ، لا ذكرى ولا أحلام
ومد ظلاله النسيان فوق معابر الصمت
فلا أنا قد خطوت إليك مغتذرا ولا أنت

وبذلك يتحول الاثنان معا إلى (طائرين ريعا عن وكرهما) :[٨٠]

يا لنا طائرين ريعا عن الوكر فهاما والليل داج عويص
فهما فى الظلام داع مهيض لسليم جناحه مقصوص
يا لها رحلة برانا بها الجهد ولكن قد عز فيها النكوص

ولكن هذا موقف نادر عند حمزة شحاتة قد يركن إليه فى لحظة من لحظات السكينة

(٧٩) مخطوطة شيرين ٨٠ وكبرياء هو عنوان القصيدة .
(٨٠) مخطوطة بابصيل ١٤ قصيدة بعنوان (لصوص) . وهى منشورة فى شجون لا تنتهى تحت عنوان (فلسفة حائر) ٥٩ .

لمباغتة ، غير أنه لا يلبث أن يتنبه على لسع الألم فى مهجته وعندئذ يسل من لحاظ أساه صرخات سادّية يصبها غضبا على الجانية :

اذرفى الدمــع على ماضيك فالدمــع عقاب
والأسى فى ندم النفس من الإثــم متاب
ربمــا كفّــر عن ذنبــك حزن وعذاب
غــير أن الذنــب يبقــى صاخبــا تحــت السكون
وصراعــا أبــديا فى نفــوس النادمــين [٨١]

وبذلك يتنكر شحاتة لرفيقته ، ويعلن تنكره فى قصيدة اختار لها عنوانا معبـرا هو (قصة الإنسان) [٨٢] :

أما أنا فقد انتهيت
وشربت من حلو الكؤوس
ومرها ـ حتى ارتويت
وبلغت من غايات حبك
ما كرهت .. بما اشتهيت ..
وأفقت من حلمى الجميل
على الحقيقة
وهى كابوس ثقيل
وتسللت من حاضرى
أوهام ماضيك الحفيل
وفرغت من وصب الخيال
فلا اشتياق .. ولا غليل

---

(٨١) مخطوطة شيرين ١٤٦ .

(٨٢) السابق ١٢٥ ونشر بعضها فى جريدة (عكاظ ١٣٩٧/١/١٩ هـ .

وطرحت أعباء الشعور
بكل ما قد كان منك
وما يكون
وخلصت من تلك السفاسف والقشور
ومن فجاءات الجنون
ونعمت بعدك بالسكون ،
فلا صراع ولا دموع ولا ظنون

أما وقد أعلن خلاصه من حوائه الآن ، فإنه يتقدم خطوة أبعد من ذلك ويطلب من (صائدة القلوب) ألا تطرق باب قلبه لأنه قد أوصد هذا الباب وإلى الأبد :

لا تطرقى بابى فقد أوصدته
وأمنت ثائرة الرياح
ووهبت عمرى للطبيعة
بين ليلى والصباح
وهربت من أسر الحياة
ورحت منطلق الجناح
ما أنت ؟ ما أنا ؟
شهوتان تلاقتا
فى موقف دعتاه حبا
فأصابتا
مما أتاح هواهما
دفعا وجذبا
حتى إذا انطفأ الأوار
تداعتا مللا وسلبا

هذه هى حقيقة علاقة الرجل بالمرأة - كما يراها النموذج وهى ليست قصة ذاتية أو حدثا خاصا وإنما :

(هى قصة الإنسان
أسدل أو نضا عنها الستار
كانت - وكان الليل
واللهب المثار ..
تهويمة المخمور ،
طاح بما أقامته الخمار .

أما الآن وقد اقتبسنا بعض أمثلة عن صور عناصر النموذج فى أدب شحاتة ، فإننا نحجم عن الاستشهاد بصور عن العنصر السادس (إبليس) لأن صورته لا تأتى فى أدب شحاتة بشكل متميز ، وإنما تختلط مع العناصر الخمسة الأخرى بحيث لا يمكن فصلها عنها . وكأن شحاتة بذلك يقترح أن عنصر الشر فى الحياة ما كان ليكون له وجود فى حياة البشر لو أن الإنسان أراد ذلك حقا . والإنسان قادر على طرد الشر من حياته ، والشر لا يأتى بسبب من قوته وجبروته ، ولكنه يأتى بسبب ضعف الإنسان وانهياره أمام مغريات الحس وشهوته .. ولو صمد آدم فى وجه الإغراء لما كان حدث له ما قد حدث . لا سيا وأنه قد تسلح بتحذير ربانى أخطره بعاقبة الانصياع للشهوة الجانحة . ولكن آدم نسى ذلك فسقط بالخطر . ولذلك نص القرآن على أن غواية آدم كانت بسبب معصيته أى إخضاعه نفسه لهواها ، ولم يرُجع القران السبب إلى جبروت إبليس وقوته فى الإقناع والآية تقول :

(وعصى آدمُ ربَّه فغوى - طه ١٢١) .

بقى أن نعرف الآن قضية مهمة عن فلسفة النموذج وهى كيف عاش حمزة شحاتة حياته الشخصية فى ظل ما تلبست به نفسه واصطبغ به فكره من توجيهات عقلية عاطفية نابعة من فكر النموذج ؟

وعلى الرغم من أننا قد ميزنا من قبل بين اثنين ممن يدعى بحمزة شحاتة ، أعنى الفنان والشخص . وقلنا إننا نتكلم فى كتابنا هذا عن الفنان حمزة شحاتة لا الشخص حمزة شحاتة ، إلا أن شحاتة فى الواقع عاش حياته الخاصة بنهج لا يمكن فهمه وتفسيره أو حتى قبوله إلا بموجب مفهوم النموذج . فقد كان غريبا بين الناس . غريب فى تكوينه الشخصى وفى مزاجه النفسى وفى أسلوبه وفى تفكيره . ولقد أجريت مقابلات شخصية مسجلة مع عدد من أقاربه وأصدقائه وعارفيه . وذلك كى أستكشف جوانب حياته الخاصة . فهذا الرجل اللغز الذى لم أعرفه ولم أسمع به إلا بعد وفاته ، مع أننى ما كنت ممن يجهل أدب بلده وأدباءه ، ولم يكن بالشىء الهين علىَّ أن اكتشف فى أدبه زخما فنيا ما ظننت قط وجوده فى أدب بلادى . وهذا وضعنى أمام تحد كبير كى أعرف سر هذا الرجل ، ولقد اقتضى منى ذلك جهدا مستفيضا ما ندمت عليه قط . ولا ريب أن جهلى بشحاتة وأدبه ، وحتى بوجوده ، مثال على جهل كل سعودى به ، وبكل تأكيد على عدم معرفة جمهور العرب فى كافة ديارهم بهذا الرجل الذى مات قبل أن نعلم بشأنه . وذلك لأنه حجب نفسه عنا وأسرها فى محبس أتقن الحجب من حوله حتى لم تنفذ إليه باصرة وهو حى .

والذين قابلتهم وسجلت المحادثة معهم بهذا الشأن هم : ابنته شيرين والأساتذة محمود عارف ، وعبدالله عبد الجبار ، وعبدالله بلخير ، وحسين عرب ، ومحمد حسين زيدان ، وعبد الفتاح أبو مدين . وقد أجابوا جميعهم عن أسئلتى الخاصة بحياة شحاتة بصراحة وتفصيل كشف لى المغلق من حياته . وكانت ابنته شيرين فى منتهى التفاهم والصراحة والوضوح مما أعطانى صورة تامة عن حياة حمزة شحاتة مع أهله وأبنائه . وسأعرض هنا صورة لحياة الأديب بناءً على ما وجدته فى مقابلاتى هذه . وهذا العرض ليس رواية لسيرة رجل من الناس وإنما هو تشخيص لصورة النموذج حيا بين البشر الذين كتب عليه أن يعيش معهم قسرا وفرضا ، فكيف تصرف النموذج فى هذه الورطة اللازبة ؟

فى صباه بعد أن تقدمت به خطاه إلى خارج البيت وانتقل مع أخيه إلى جدة ، أخذه

أحد آل جمجوم ممن كان يولى حمزة عطفا وحبا ، إلى مدرسة الفلاح [٨٣] ليتعلم فيها . ولما دخل هذا الصبى الفاره القوام إلى الصف المقرر له ، ووقعت عيناه على من سيكونون زملاء صف له ، فوجىء السيد جمجوم ومعه المدرس بأن الصبى حمزة يرفض الجلوس فى هذا الصف ، ويتأبى حتى الوقوف أمام الطلاب ويخرج إلى الممر قائلا : لن أدرس هنا . هؤلاء صبية صغار وأنا كبير وأريد أن تأخذونى إلى صف أكبر من هذا . ولم يجد معه أى إصرار من الرجلين كى يقنعاه بأن الكبير فيه هو جسمه لا عقله . ولكن الصبى يفرض قراره على الرجلين فيأخذانه إلى صف أكبر . وهناك يجلس حمزة ليتعلم مع الدارسين الذين سبقوه فى زمن تحصيلهم العلمى ، ولكنه يدخل فى الحلبة فما يلبث أن يبز زملاءه ويتعلى عليهم ، بل إنه يتمادى فى ذلك حتى يدخل كمنافس عنيد لأحد الأساتذة فى المدرسة وهو الشاعر محمد حسن عواد ، حيث يأخذ حمزة فى كتابة الشعر وما يلبث أن يدخل فى مهاجاة حادة مع العواد طال زمنها وارتفع شأنها حتى نشر عدد من قصائدها فى صوت الحجاز لكل من الشاعرين . [٨٤]

وحادثة الصف بما تضمنته من رفض وتجاوز ، صارت علامة مميزة لكل تصرفات شحاتة فى كافة شؤون حياته . وقادته أخيرا إلى النموذج . أو لعلها كانت إرهاصا للنموذج . فهى تصدر من ابن عائلة شحاتة . وهى عائلة طغى عليها العنصر النسائى وقل

---

(٨٣) هى مدرسة أهلية أنفق عليها الوجيه محمد على زينل وكان إنشاؤها فى عام ١٣٢٣ هـ (١٩٠٢ م) وفيها درس جيل الأدباء الرواد فى الحجاز ولها فضل كبير على النهضة العلمية فى البلاد . انظر عنها : عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث فى الحجاز ص ٤٥ (المدينة المنورة ١٩٧٧) .

(٨٤) من قصائد حمزة شحاتة فيها : ملحمة (الساسى : الشعراء الثلاثة ٥٠) و (إلى أبو لون ـ صوت الحجاز ١٣٥٥/١٢/١٩ هـ (١٩٣٧/٣/٢ م) و (الليل والشاعر ـ الساسى ٣٢) . وللعواد مطولته (الساحر العظيم) نشرت فى ديوان خاص ثم أعيد نشرها فى ديوان العواد الجزء الأول . النادى الأدبى . جدة ١٣٩٨ هـ . وعن هذه المعركة انظر محمد على مغربى : أعلام الحجاز ١٥٧ وجريدة المدينة المنورة عدد ٥٥٤٠ /١٤٠٢/٧/٢٦ هـ . ولقد كانت معركة مقذية بلغ فيها الهجاء مبلغا خطيرا خاف به الشاعران من السلطة والمجتمع فتوقفا ولقد اعتذر العواد أخيرا من شحاتة فى قصيدة بعنوان (عتاب) نشرت فى ديوان العواد (نحو كيان جديد) . كما أن حمزة شحاتة بادل العواد مشاعر مماثلة إذ أثنى عليه فى مجلس ضم أدباء سعوديين فى القاهرة نقل ذلك عبد السلام الساسى فى كلمة مخطوطة حصلت على نسخة منها من محمد على قدس .

فيها الذكور . وكان والد حمزة الذكر الوحيد بين إناث . ومن ذلك جاء له اسم شحاتة عندما نصح نساء الحي أمه بأن (تشحته) وهي عادة شعبية تعملها النساء لأولادهن كي لا يصابوا بالعين الحاسدة . فشحتت الأم ذكرها الوحيد فصار (شحاتة) وعاش لينجب ثلاثة ذكور ، حمزة أصغرهم . والقصة مما روته لي السيدة شيرين حمزة شحاتة . وهي من قصص الأسرة المتناقلة بين أفرادها .

ومثلما جاء حمزة من فرع نسائي فقد تجذر منه فرع نسائي آخر ، حيث أنجب خمس بنات وكذلك كان أخوه نور ، ولم ينجب أحد منهما ذكورا . ولعل ذلك مثّل حسرة في نفس حمزة أوقدت نيران النموذج في صدره . ولقد ذكرت شيرين عقدة الذكورة في الإنجاب ، في رسالة لها إلى أبيها نشرت في آخر كتاب (إلى ابنتي شيرين) .

ويأتي حمزة رافضا لواقعه وطالبا ما هو أبعد منه ، ومنتطقا بحزام نسائي فكأنه الابتلاء يمتحن به في دنياه . حتى إذا ما شب وصار فتى من خيرة فتيان الحجاز علما وثقافة ، أخذ يتعهد نفسه بالقراءة والمطالعة في بطون الكتب ، وصارت تلك عادة له وطبعا فيه لا يرضى فيها إلا أقصى غاياتها . وشهد له بذلك أحد أقرانه فقال : (إن خصيصة حمزة التي تبدو خليقة من خلائق العبقرية النادرة ، هي القدرة على إتقان ما يولع بإتقانه ، بحيث لم يكن يرضى قط إلا بأقصى مراتب التفوق فيما يعن له أن يعنى بمعرفته ودرسه)[٨٥] .

ويشهد له بذلك محمد حسين زيدان فيقول [٨٦] : (إن حمزة شحاتة هو الفاصلة في مقدمة الطليعة .. والتحدي فيه أن يرفض كل ما يتصور أنه النقص يوصف به . وإذا ما عرف أن بعض الشباب يدرسون الرياضة العليا غاب في صومعته عن رؤية الناس ليدرس حتى إذا تم له العلم جاء يرفض استعراض العضلات أمامه ، ليستعرض عضلات الفكر والعلم) . ويروي زيدان أن شحاتة سأل مرة الشيخ محمد بن مانع عن مسألة في الدين فأفتاه فيها ، ولكن حمزة بطموحه لم يقتنع من المسألة بجواب فتوى ، فأخذ بأمهات كتب

(٨٥) عزيز ضياء : حمزة شحاتة : قمة عرفت ولم تكتشف ٤٩ .

(٨٦) مقالة : حمزة شحاتة هو الفاصلة .. في المقدمة . جريدة المدينة المنورة (ملحق الأربعاء) ص ١٧ ـ ١٤٠٣/٥/٣ هـ .

الفقه مثل (المحلى) لابن حزم و (المغنى) لابن قدامة ، يقرأ فيها ويتعلم فى فقه الدين ما يرضى به غلواء نفسه الجياشة بحب المعرفة . ويشير زيدان إلى روح (الرفض والتجاوز) عند شحاتة فيقول : (هكذا حمزة شحاتة شبع فكره بالدرس ، وأشبع أسلوبه بفكر نظيف . ولكن إياك أن تلمزه فى معارفه حتى لعبة الكيرم ، حتى نغم على وتر العود . كأنما هو أراد أن يكون موسوعة ثقافية متحركة) .

وفى ذلك إشارة إلى إجادة شحاتة للعزف على العود ، وهى هواية مارسها فى حياته وبرز فيها ، حتى إنه كان يتسقط غلطات الملحنين المشهورين، مثل محمد عبد الوهاب ويكشفها ويعيد أصولها إلى أساتذة الموسيقى الأولين مثل سيد درويش وسواه ، ولكن هوايته هذه ظلت ممارسة خاصة لا يتمتع بها سوى الصفوة من صحبه .

وحب شحاتة للمعرفة وتعلقه بها ، ثم أخذه لنفسه بالكمال فيها ، جعله يقسو على نفسه قسوة بالغة ، فهو يحبسها أياما فى منزله ليتعلم مسألة فى الفلسفة أو الدين أو اللغة ، ويغيب عن الناس محتجبا حتى يبلغ غايته فيها . وهذا شىء قاله لى كافة أصدقائه ، مثلما أنه كان مولعا بمطارحة الأحاديث فى المسائل العلمية والأدبية ، ويقول الناسى إنه يناقش فى ذلك لأكثر من عشر ساعات . ويميل إلى العلوم الرياضية والمنطق [٨٧] . أما عبدالله عبد الجبار فيقول :إن ولعه بالجدل يجعله يناقش أكثر من عشرين ساعة [٨٨] . وهذا ولع فى شحاتة توقد فى نفسه مبكرا وظل معه حتى وفاته . وتحدث هو عنه فى إحدى مقالاته الأولى وقال [٨٩] :

(ليس أحب إلىّ من النصب فى سبيل تعديل الموازين ومعاناة الحقائق واحتمال مشقة الهدم والبناء فى نفسى وفكرى ، فإن كانت الحياة حياة باستمرار حركتها ، وتجدد دواعيها

---

(٨٧) الشعراء الثلاثة ٣٠ ، ٣١ .

(٨٨) مقدمة : حمار حمزة شحاتة ١٨ .

(٨٩) بين النقد والجهال (١) صوت الحجاز ١٣٥٩/١/١٧ (١٩٤٠/٢/٢٥ م) ، ونشر فى كتاب (حمار حمزة شحاتة) ولكن فيه أخطاء فادحة تحور معانيه وتحرفها .

وتعدد صورها ، فالنفس ما تكون النفس العبيقة إلا بما يجيش بها من أسباب التغيير والتحول والتقدم والتقهقر) .

وأخذ شحاتة لنفسه بالكمال وولعه بالمعرفة ، جعله لا يرضى بالنقص حتى فى غيره من الناس ، ولذلك عرف أصحابه عنه أنه كان يشد فى عضد بعض الناشئين من الأدباء . وقد يكتب لبعضهم مقالات تنشر بأسمائهم ، وهى من إبداعه حتى إنه عندما كتب سلسلة مقالاته النقدية عن (الجمال والنقد) فى صوت الحجاز ، وهمّ أحد الأدباء بالرد عليه ، فلما عرف شحاتة بذلك ساعد ذلك الكاتب ، وكتب عنه الرد ، فهو ينشر ثم يرد على نفسه باسم زميله . وهذه قصة ذكرها محمد حسين زيدان . وأنقل هنا قول زيدان فيها لخطورة القصة وحساسية الموقف ، ولولا إيمانى الكامل بأمانة الأستاذ زيدان لما صدّقت ذلك . ولقد ناقشت الأستاذ زيدان فيها وأكدها لى على شريط مسجل وهى منشورة فى جريدة المدينة (ملحق الأربعاء) فى ١٤٠٣/٥/٣ هـ يقول زيدان : (يأخذ بعض النـاس من عارفى حمزة شحاتة الذين لم يتعمقوا فيما هو صانع مع الذين يأخذ بيدهم ، أنه كثيرا ما يبتعد عنهم كأنه لم تكن له علاقة بهم من قبل . فلم يعرفوا أنه طموح إلى أن يأخذ بيد الذين تستضعفهم تصرفات الحياة والأحياء فبعامل التحدى فيه يقف بجانب هؤلاء يلقى عليهم الأضواء ، سواء بما يتبرع به من العوامل أو المقالات التى تعطيهم فرصة الظهور ، أو بشىء من المقاومة معهم ضد الذين يجحفون به ، فإذا ما وصلوا إلى نوع من الندادة يكثيرين ، تفرغ لغيرهم ليفرغ منهم . فكل همه أن الإبراز لهؤلاء برهان على انتصاره ، برهان على فوز التحدى منه . فمثلا : كتب عن الجمال وليس همه أن يظهر هو ، ولكن أعطى للأستاذ عبدالله عريف يرحمه الله فرصة ، فهو يكتب له مقالات فى الجمال ردا على المقالات التى كتبها حمزة شحاتة نفسه ، وحين كتب عبدالله عريف كتابه عن محمد سرور كان الكثير من الأفكار والصفات والمزايا من تلقين حمزة شحاتة لأنه أكثرنا معرفة بمحمد سرور) :

وقد نرى فى ذلك آراء عن الأمانة العلمية والنزاهة الأدبية ، ونذهب فى ذلك مذاهب نبعد فيها أو نقرب ، وهذا موقف يحق للقارىء أن يقول عنه ما يشاء ، لكنه يظل موقفا ذا

مدلول حاد على شخصية النموذج واعتقاده بنفسه . فالنقص طبع فى الناس وليس عيبا يستحى منه ، وما دام طبعا جبلوا عليه فلا ضير فى معالجته بإتمامه حتى يشتد عود الواحد منهم فيعتمد على نفسه وهذا ما عمله شحاتة .

والنقص فى الحياة وفى الأحياء لا بد أن يواجه بموقف ثابت ، ولا يهم إن أحد من الناس وصف وقوفنا بأنه عناد أو تصلب فى التفكير . وهذا مذهب ألزم شحاتة به نفسه ، فهو عندما اصطدم مع أحد الموظفين الرسميين يطلب منه اسمه الثلاثى كما هو النظام ، يرفض شحاتة هذا الطلب ويصر على أن اسمه هو حمزة شحاتة ، اسما ثنائيا فقط . ويدخل فى جدل حاد مع الموظف يبين له فيه غباء النظام وعدم منطقيته . وقال كلمة لا تصدر إلا من بطل (النموذج) محاجّاً بها الموظف : (هذا هو أنا : حمزة شحاتة ولو زدت حرفا واحدا فهو كأن تنقص حرفا ولن يكون أنا عندئذ) روت لى الحادثة ابنته شيرين . وكأن شحاتة بذلك يقول إنه جاء إلى هذا الكوكب قطعة واحدة (حمزة شحاتة) ولا يمكن المساس بوحدة هذه القطعة زيادة أو نقصا . لأن ذلك تغيير لها وهى غير قابلة للتغيير لأنها (النموذج) .

وهذا موقف لو حدث لأى إنسان آخر لبادر وأعطى اسمه الثلاثى بل الرباعى ـ كما هو نظام التعامل الرسمى ـ ولن يرى أن الموقف يحتاج إلى نقاش أو جدل حتى ولو كان فيه تنازل عن الرأى الشخصى . ولكن شحاتة ليس من هذا النوع من البشر . إنه مختلف . إنه النموذج . ولقد عرّض نفسه فى ذلك الموقف إلى رفض طلبه . ولم يكن ذلك يهم شحاتة بمقدار ما يهمه صموده على مبدئه .

وتحكى لى شيرين عن موقف مماثل حدث لأبيها فى القنصلية السعودية فى القاهرة ، حيث ذهب لإثبات زواج ابنته فى أوراق رسمية .

وطلب منه الموظف احضار ابنته للتأكد من شخصيتها ـ كما هو النظام ـ وهذا طلب كلّف الموظف ـ كما تقول شيرين ـ أربع ساعات من وقته ، يستمع فيها إلى جدل منطقى مستفيض من حمزة شحاتة يوضح فيه عدم جدوى هذا الطلب . وكان مما قاله فى ذلك : إننى أستطيع أن أحضر لك أية امرأة من الشارع أو حتى الخادمة فى المنزل ، وأطلب منها

أن تقول لك إنها ابنتى ، فهل تستطيع أن تكشف أمرها ؟ ويتم بذلك إقناع الموظف والحصول على الورقة المطلوبة من دون إحضار ابنته . وتلك صورة لكل ما يعرض لشحاتة من مواقف فى حياته ، ولأسلوب تعامله مع زمنه ومعاصريه . واستطاع شحاتة بهذا النهج أن يفرض أسلوبه فى الحياة على الآخرين ، وامتلك إعجاب المحتكين به واندهاشهم من سلطان منطقه وبراعة لسانه الذى يخلب به لبابهم ، فيجعلهم يقبلون منه ما لا يقبلون من سواه . ومن عجيبه فى ذلك ما رواه عبد المجيد شبكشى أنه حينما كان مديرا للشرطة فى جدة ، أحضر إليه حمزة شحاتة فى قضية أمنية ، ولكنه عند التحقيق معه لم يجد إلى الإمساك به من سبيل . وفى ذلك يقول شبكشى : (لم أستطع الإمساك به أو إيقاعه فى القضية ـ كمحقق يهمه إنجاز عمله .. وذلك لبراعته وقدرته وفهمه للقانون ، وكأنه محام ناجح أو أستاذ فى القانون)[٩٠] .

ooo

وهذه البراعة الفائقة فى شحاتة قادته إلى استقلالية النهج فى حياته مهما تعارض ذلك مع هوى المجتمع ونفسيته ، وقد يبلغ به الأمر حد التنكر لإنتاجه لمجرد أن أحدا من الناس قد مس هذا الإنتاج بتعديل أو تحريف . ومن ذلك تنكره لمقدمة كتاب (شعراء الحجاز) وهى مقدمة نقدية تقف فى طليعة النقد الأدبى الحديث فى رؤيتها ودقة أحكامها وبعد النظر فيها[٩١] . وقد كتبها حمزة شحاتة بناء على طلب زميله عبد السلام الساسى مؤلف الكتاب ، ولكن الساسى عندما نشر الكتاب حذف جملا من المقدمة كانت تمس أحد الأدباء الرواد فى الحجاز ممن له يد فضل على المؤلف وسواه من الأدباء . وهذا أغضب حمزة شحاتة وأدى به إلى أن ينكر المقدمة كلها ، وينفى نسبتها إليه وما فتىء ينكرها حتى وفاته رحمه الله .

وله موقف مشابه مع مؤلفى كتاب (وحى الصحراء) الأستاذين محمد سعيد خوجه وعبد

---

(٩٠) جريدة البلاد عدد (٧٢٩٤) ١٤٠٣/٦/٥ هـ ص ١١ .

(٩١) سنتعرض للآراء النقدية لحمزة شحاتة فى بحث يصدر مستقلا إن شاء الله .

الله بلخير . وكانا قد استعانا به لفحص المختارات الشعرية لمادة كتابهما . وحدث أن قدّم أحد الشعراء نخبة من قصائده للنشر فى ذلك الكتاب، ولاحظ شحاتة أن إحدى القصائد تلك لم تكن لمقدمها ، وإنما هى لشاب كان له محاولات شعرية طواها الزمن حينما طوى الموت صاحبها . فالقصيدة مدّعاة إذاً ويجب إبعادها . كان هذا رأى شحاتة ولكن المؤلفين لم يجدا قول شحاتة مقنعا ، لعدم علمهما يقينا بأن ذلك حق ، ثم هما يريان ترك الأمر للشاعر الذى قدم القصيدة ، وهما لا يجدان فيه شكا . وهذا أدى بشحاتة إلى مقاطعة الكتاب ورفض حتى أن يدرّج اسمه فى الكتاب أو شعر من أشعاره . وصدر الكتاب يضم بين دفتيه مختارات شعرية لشعراء الحجاز فى وقته ، دون حمزة شحاتة .[92]

وهذا الرجل لا يقبل فى نفسه ، ولا فى حياته إلا ما هو تام وإنكاره لمقدمة (شعراء الحجاز) ما هو إلا صورة لإصراره على اسمه الثنائى ورفضه إعطاء اسم ثلاثى ـ كما ذكرنا ـ وذلك لأنه يريد من الناس أن يأخذوه وحدة تامة ، الزيادة فيها أو النقص منها تفكيك لها ومسخ لحقيقة وجودها . ولذلك أنكر صنيع الساسى فى المقدمة فنفاها عنه .. وأبعد بنفسه عن كتاب وحى الصحراء لما رآه نقصا فى (رجولة) أحد الشعراء إذ يدعى ما ليس له . ولما أثبت المؤلفان هذا النقص فى كتابهما صار الكتاب عندئذ فى عين شحاتة ناقصا لا يليق به الانضمام إليه .

ويبدو جليا على سلوك شحاتة وعلى فكره أن عقدة (الناقص) تستحوذ عليه وتزعزع روحه فتحركها نحو طلب (الكمال) . ولا ريب أن النقص كان ولم يزل عقدة الإنسان الأولى ومنها جاءت إليه الخطيئة . ولن يحمى الإنسان من تكرار الوقوع فى الخطيئة إلا طلب (الكمال) . ولكن الإنسان لن يصل إلى الكمال ، كما أنه لن يسلم من الوقوع فى الخطيئة . وهذا هو سر شقاء بعض النفوس التى بلغت حساسيتها درجة رفيعة من الإدراك . فهى ترى النقص وتستطيع أن تفلسف الكمال فتتصوره ، ولكنها فى غفلة من

---

(٩٢) نذكر هنا أن الشاعر محمد حسن عواد لم يكن فى تلك المجموعة أيضا لأسباب تتعلق بظروف أحاطت بالعواد وقتها بعد صدور كتابه (خواطر مصرحة) وذلك لما كان يتعرض له العواد من نقمة أدبية بسبب أفكار كتابه ذاك فى هاتيك المرحلة من تاريخنا . وقد فهمت ذلك من أحد المؤلفين .

وازع الكمال فيها تسقط بالخطأ . فلا يسعها عندما تتيقظ بين يدى الخطيئة إلا أن تسعى للتكفير .

ونماذج شحاتة الأدبية تدور حول (الكمال) فهو يتحدث عن الجمال التام (رفات ـ ٢٩) والزوجة الكاملة ، أى حواء قبل زمن التفاحة (رفات ـ ٨٣) . وحتى فى الحيوان يبحث عن الكمال ، وفى مقاله الجميل (حمار حمزة شحاتة) نجد صورة الحمار الكامل (ص ٣٤) . وفى محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) يتجلى الكمال بالرجولة . ويتم ذلك عند شحاتة على درجات فى سلم العودة إلى زمن البراءة والنقاء ، زمن الفردوس . وأولى درجات السلم تكون بإقامة (الرجل الفاضل) ثم يليه (الرجل التام) الذى يتطور ليكون (رجلا كاملا) ، وهذه صفة لم تتحقق إلا فى محمد رسول الله ﷺ وسنرى قول شحاتة فى ذلك . فهو يؤكد فى بدء محاضرته تلك على صفة (الفاضل) مشيرا إلى أن منتهى ما يمكن أن يطمح إليه جمهور مستمعيه هو هذه الصفة (الفاضل) . وليس (الكامل ، فما يزال الكمال نشيدة الحياة المطولة ، ووهمها الذى تنساق أبدا فى طلابه . وما دامت مراحل الحياة تمتد ولا تنتهى ، وقوافل الأحياء تسير ما يثقل خطاها الزمن الجاهد وما دام التغيير الدائم دأب الحياة وسبيل ما فيها ، فهل نقول إن شيئا كمل ، قبل أن يوفى على غايته ، ويبلغ تمامه ؟ ـ ٢١ ـ ٢٢) .

والإنسان أول ما يحقق لنفسه فى طريقه إلى الفلاح هو (الرجولة) لأنها ميسورة التحقيق فهى طبع وفطرة فى الإنسان (ص ١١٥) ويستطيع استثمار الرجولة لخير نفسه ومجتمعه إذا هو استطاع أن يميز بين (الرجل) فيه و (النفس) ، وهما عنصران يتصارعان داخل الإنسان ، فإن تغلبت النفس سقط الرجل فى الهاوية . أما إن انتصر الرجل فيه فإنه بذلك يتحول ليكون (فاضلا) . وصفة الفاضل هى صفة الرجل الذى يقود نفسه ويقسرها (ص ١١٥) . وتتحقق هذه الصفة اكتسابا وممارسة . وتصبح الفضائل عندئذ (قوة بأثرها وإشاراتها وغلابها للنفس ـ ١١٥) وبلوغ هذه الفضائل يؤهل الرجل لأن يوصف بأنه (فاضل) ولكن هذه الفضائل درجات تتفاوت فى عظمتها ، فإن صارت طبعا مع طول

الممارسة ، وأخذ الرجل نفسه بأرقاها يصبح عندئذ (الرجل التام) أو بتعبير آخر (الرجل الرائع) وهو من يأخذ بالصفات الرائعة ، وهن ثلاث صفات : (القوة. الجمال . الحق) يقابلهن ثلاث انعكاسات لهن (فالقوة تقابل الحياء ، والجمال يقابل الرحمة ، والحق يقابل العدالة ـ ١١٧) .

والحياء عند شحاتة مركز الانطلاق فى كل رحلة الإنسان الخلقية ، ولابد أن ذلك استجابة لوازع النموذج ،إذ إن أول ما تحرك فى آدم بعد أكله للتفاحة هو (الحياء) وذلك بعد أن ظهرت له ولحواء (سوءاتهما) وكان الحياء هو أول دوافع الحركة عند آدم فى تلك الكارثة ، فراح هو وحواء يسعيان لستر عورتيهما (وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة ـ الأعراف ٢٢) والحياء يرتبط بالرجولة ارتباطا عضويا (فالحياء قوام الفضيلة والرجولة عمادها ـ ١١٤) .

ويصبح الحياء بذلك شعارا للرجولة ونبراسا لها . ويطلق شحاتة مقولة بذلك تكون له وشعارا حيث يقول : (ليس رجلا ذا ضمير من لا يسمع صوت حيائه دائما ـ ١٠٥) . ويتحقق الحياء عن طريق العفة (والعفة سمو بالنفس لا تشيل بميزانه خالجة من خوالج الشيطان والهوى . فإذا انحرفت بها نزوة عارضة من نزواتها ، لجأت إلى التكفير والتوبة والاعتراف لتتطهر من إثمها . وهكذا حتى تكون الفضيلة حياء من الله ، تتجنب به مواطن حرماته فلا تأتيها ولو أتاها الناس جميعا ـ ٧٩) .

والرجولة بأركانها الأساسية : العفة التى هى روح الحياء ، والحياء الذى هو قوام الفضيلة ، تنتج (الرجل التام) ـ وتكون هى حركة التاريخ وسر الرقى الإنسانى فى منظور شحاتة الذى يتفجر فى نفسه تيار انفعالها قرب انتهاء المحاضرة حيث يقول (ص ١٢٠) :

(الرجولة التى كانت رمز القوة الفعالة فى الإنسان القديم ، ورمز سجاياه ومحاسنه فى أول وثباته إلى التطور ، ورمز الحياة والرحمة والعدالة فى فجر مدنيته المنبثق ، ورمز المبدأ للعربى يوم نهض بأعباء رسالته التاريخية ..

... الرجولة التى ورثها الصحابى الرجل ، عن أبيه العربى الرجل ، عن جده القديم الرجل ، فكانت عماد مبدئه الإنسانى الذهبى .

الرجولة التي كانت النار المندلعة والثورة الجانحة في دماء صحابة محمد ﷺ ، وفي دماء أعوانه وأنصاره ، على الجهاد للحق والقوة والمبدأ .

الرجولة التي طبعت كل شيء حولها بطابعها الجبار .

الرجولة التي دوت بها صرخة قائد البشرية الكامل محمد ﷺ فافترع بها قمة المثل العليا يوم قال :

(والله يا عم ، لو وضعوا الشمس في يميني ، والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما فعلت ، حتى يظهره الله ، أو أموت دونه) .. أو أموت دونه .

هكذا يقول قائدنا الكامل البطل . بل قائدنا الكامل الرجل .

فهذه رجولة رجل ...

... هذه قوة وجمال وحق

حياء ورحمة وعدالة .

حياء من الهزيمة في الحق

ورحمة للجاهلين بالحق

وعدالة تأخذ للحق بالحق) .

هكذا تتحول الفلسفة إلى شعر ، والعقلانية إلى زخم عاطفي تنفجر كلماته بين السطور . وأهم من ذلك أن الجمل الثلاث الأخيرة تتحول إلى مبادىء في حياة شحاتة لا يحيد عنها ، فقد التزم بسنة (الحياء من الهزيمة) فيما يراه حقا ـ ورأينا على ذلك أمثلة ، وسنرى أخر غيرها فيما يأتي من فصول ـ وهو يرحم (الجاهلين بالحق) ولعله لهذا السبب أعان عبدالله عريف وغيره من الأدباء على الكتابة . وتردد صدى ذلك في كتاباته ومن ذلك قوله لابنته في إحدى رسائله إليها : (تحطمت قبل أن أبدأ قصة حياتي التي شغلني عنها ولوعي بإنقاذ الغرقى .. وإطفاء الحرائق ـ رسائل ١٢٧) . ويقول في مقالة له نشرها الساسي في الموسوعة [٩٣] الأدبية (١٥٣/٢) :

(٩٣) ورأيت مخطوطة لها في مجموعة عبد الله خياط .

(إن ميلى إلى المشاركة الوجدانية والتجاوب مع مشاعر الآخرين والانفعال بها ، يشكل أخطر نزعاتى علىّ وأكثرها توهجا وحدّة . وهو مرد كل ضعف فىّ ، وغالبا ما تدفعنى غلبة هذا الضعف وسلطانه علىّ ، إلى مآزق من الضر والجهد تعرضنى لأفدح التجارب التى يستنكرها ويثور عليها عقلى ، لأنها كانت ولا تزال وستظل مصدر ٩٩٪ مما أصبت به فى حياتى من تعاسة وخيبة .. ليس فى ذلك مجال للشك .

فهذا ميل عاطفى يتحول إلى سلوك قاهر لا سبيل لتفادى آثاره السيئة بأى قدر من الإرادة) .

ويبدو أن شحاتة استطاع أن يتمثل المبدأين الأول والثانى فى حياته بأسلوبه الخاص . ولكنه صارع المبدأ الثالث صراعا مريراً ، ومؤلما ولم تتهيأ له أسباب النصر فى تحقيق (عُدالة تأخذ للحق بالحق) . ولذلك لم يقرّ له قرار فى كل ما دخل فيه من وظائف حكومية . وكان يستقيل من الواحدة بعد الأخرى . على الرغم من كل الحرص الذى بذله المسؤولون الكبار فى الدولة للاستعانة بشحاتة كموظف متميز بعقله وذكائه وفرط إخلاصه . ومن هؤلاء الشيخ محمد سرور الصبان ، وكذلك كان لحمزة شحاتة وجاهة عند الشيخ عبدالله السليمان الوزير الأول فى الدولة . ولكن شحاتة كان ينفر من الوظائف نفور الحصان الكريم من القيد . وكان عدد أوراق الاستقالة فى ملفه الرسمى أكثر من أوراق طلب التوظيف .[٩٤]

ولا يصعب علينا أن نرى السبب فى هذا القلق الذى يلف حياة نموذجنا . كما أن النموذج نفسه قدم دليلا على سبب رفضه للوظيفة . وهو ما نفهمه من كلام ورد فى صلب

---

(٩٤) معلومات من مجموعة أصدقائه المذكورين سابقا ، وانظر الساسى : الشعراء الثلاثة ٣١ والموسوعة ١٣٤ . ومغربى : جريدة المدينة المنورة ٥٥١٩ ـ ١٤٠٢/٧/٥ هـ ـ وعلاقة شحاتة بالصبان علاقة صداقة وأخوة وثيقة يعرفها الوسط الأدبى والاجتماعى فى الحجاز ويشير إليها الأستاذ زيدان فى مقالة فى المدينة المنورة ـ الأربعاء ١٤٠٣/٥/٣ هـ أما صلته بابن سليمان فيشير إليها شحاتة فى مقال له بعنوان (العظيم) منشور فى كتاب (حمار حمزة شحاتة) ص ٥٣ والمقصود به عبد الله السليمان .

محاضرته عن الرجولة فى مساق حديثه عن الحياء والرجل الفاضل الذى اتخذ الحياء مبدءا سلوكيا له .

ويصور لنا شحاتة الرجل الذى : (يرى أنه يتمتع بمنصب مرموق يكون فيه وسيلة لاستغلال الضعفاء والعبث بحقوقهم فيستحى ويتنحى ـ ٩٧) .

فهل هذا هو سبب رفض شحاته للوظيفة ؟

إن هذا موقف يتفق مع فلسفة النموذج ومع نفسيته ، ويدخل فى إطار ما يمكن توقعه لهذا النموذج من تصرفات . وليس فيه غرابة إذا نظرنا لشحاتة بناء على فكرة النموذج .

ولذلك أخذ عناء حمزة شحاتة فى الحياة يتزايد يوما بعد يوم ، وهو يرى الحياة بكل نقائصها ومادياتها ، فيتجرق أسى وهو يحاول مد يده للغرقى كى ينقذهم ، ولكن هذه اليد لا تقوى على التمدد بحرية كافية لتصل إلى المنكوبين . كما أن المنكوبين فى الغالب لا يحسون ببلواهم ، لذلك لا يعبئون بتلك اليد الغريبة التى ترتعش فى وسط الظلمات ، فيظن الناس أن رعشتها كانت من داء ألم بها ، ولا يعلمون أنها ترتعش من داء عثا بهم هم دون أن يدركوا . ولذا تفتق الألم فى جارحة شحاتة فأطلقه حسرات مكلومة تطايرت كالشرر فى خلوة الغريب المعزول يبكى بها على حياة له لم يعشها ولم يستقبلها . يقول: [(٩٥)] .

(لم أستقبل حياتى منذ وعيت حتى هذه الساعة ..

كنت أعيش متأثرا بجملة الظروف والدوافع والمقاومات ..

أسير .. وأتقهقر .. وأقف .

وأحيانا أعدو بجنون .

وحيث يتاح لى أن أتأمل ذاتى أرى أننى أداة تملى عليها مقدرات حركتها وسكونها ..

لم أشعر قط بتحرير إرادتى . وحين بدا للآخرين أنى اكتملت بحكم السن واتساع أفق التجربة .. وجدت أن ما يسمى الإرادة فينا ليس إلا حاصل ظروف وعوامل ينسحق فيها ما هو ذاتى وداخلى تحت وطأة ما هو خارجى .

---

(٩٥) دمياطى : رحلة إلى الأعماق ٦٨ ـ ٦٩ ورفات عقل ١٢

فإذا قلت الآن ـ بصدق ـ إنى أجهل من أنا ؟ أو ما أنا .. فلأنى لم أستقبل قط ما أستطيع أن أسميه حياتى) .

ويزيد شحاتة ، واصفا ألم نفسه على خسارتها فى معركة الوجود ، أو بالأحرى على عدم تمكنها من خوض هذه المعركة المهمة فيقول :

(إنى كنت كالجندى الذى قضى أيامه ولياليه فى التدريب والاستعداد لمعركة لم يقدر له أن يخوضها) .

وما فتىء شحاتة يحلم بمعركته فى الحياة كى يحقق (عدالة تأخذ للحق بالحق) . وسعى إلى بث هذا الحلم فى صدور بناته حيث حلم لهن فى معركة يقودها من جيشهن ، وذلك فى أمنيته بأن يكنّ كلهن طبيبات ، فينشىء معهن مستشفى يعالج به الفقراء مجانا ، ويكون فى المستشفى قسم ملحق يعالج المقتدرين بالمال ، كى ينفق به على القسم المجانى : عدالة تأخذ للحق بالحق[٩٦] . ولكنها أمنية لم تتحقق ، حيث لم يتخصص فى الطب من بناته غير واحدة . ومضى شحاتة دون أن يخوض معركته التى ظل يتحسر عليها . وطلب أخيرا الاستشهاد فى معركة الجهاد كأمنية أخيرة لتحقيق العدل على الأرض ـ وقد ذكرنا ذلك من قبل ـ ولم تتحقق له الشهادة ولذلك نعى حمزة الحياة قائلا :

(إن العيش بالنسبة إلى من استكمل وعيه محنة تستوجب الرثاء ـ رفات ٨٧) .

ومحنة شحاتة فى عيشه كانت كبيرة وعميقة ، أدت به إلى الرفض والتمرد على ظروف المعاش (العادية عند غيره من الناس) وفلسفة (الرفض) عنده أخذت بالتطور مع مر الزمن ، فقد كان الرفض ممارسة تجاوزية ، كما فى قصة رفضه للدراسة فى الصف الأول بالمدرسة ، ورفضه المشاركة فى كتاب (وحى الصحراء) ، ورفضه لنسبة مقدمة (شعراء

---

(٩٦) تحدثت السيدة شيرين شحاتة عن هذه الأمنية لأبيها فى جريدة البلاد . عدد (٧٢٩٤) ٥/٦/١٤٠٣ هـ (١٩/٣/١٩٨٣ م) .

الحجاز) إليه ، ورفضه للوظيفة ، وكل هذا حدث قبل عام ١٣٦٣هـ (١٩٤٣م) عام بلوغ النموذج مرحلة الوعى . وبعد هذا التاريخ تحول الرفض من معنى التجاوز ، ليكون بمعنى التكفير عن الخطيئة ، وتمت ممارسة ذلك بأن ينسلخ شحاتة من ملابسات الخطيئة على مفهوم بيت امرئ القيس :

وإن كنـت قد ساءتـك منـى خليقة فسلّ ثيابـى من ثيابـك تنسلى

فأخذ يسل نفسه من أخطائه وذلك بعد أن يئس من المعركة ، ولم يعد يرى بصيصا من أمل فى تحقيق عدالة معاصرة ، واستحال بذلك الحل البشرى ، وليس من أمل إلا بمعجزة ربانية قال عنها شحاتة :

(لو كان للتاريخ أن يسألنا .. ماذا تنتظرون ؟ لقلنا .. المعجزة . وهذا صحيح .. ولكن أتراه ميسورا ؟ ـ رفات ٤٩) .

وبانتظار المعجزة راح شحاتة يصحح ما ارتكبه من أخطاء ، فحل كارثة الزواج عنده بالطلاق ، محرقا بذلك صفحة من تاريخه ظل يكرهها ويصب عليها كل ما فى جوانحه من غضب وغيظ ، ولم يغفر لنفسه هذه الخطيئة وظل يلومها عليها ، حتى تمكن الأسى منه فأوهى جسده ، وهتك عينيه فأفقدهما بصرهما قبل وفاته بثلاث سنوات . وكانت تلك كارثة هزته من أعماقه وهدّت ما بقى فيه من كيان .

وقبل فقدانه لبصره أصيب بارتفاع السكر فى دمه . ثم تبعه انفصام شبكية العين . وهذان المرضان يحدثان لأسباب منها العضوى ومنها النفسى . والأطباء يحدثوننا بأن القلق والاضطراب النفسى المزمن يفعل فى الجسد مثلما يفعل فى النفس . فيرفع نسبة السكر فى الدم ، ويسبب انفصال شبكية العين مما يصيبها بالعمى ، مثلما أن السكر يمتد للبصر فيؤذيه . ولا شك أن حمزة شحاتة كان يعيش تحت ضاغط نفسى أزمن عليه وطال ، فصار له على جسده مضاعفات انتهت بفقدان بصره . على أن انفصال الشبكية يحدث أيضا

بأسباب وراثية ، ويبدو أن ذلك موجود فى أسرة شحاتة إذ إن أخا حمزة،محمد نور ، فقد بصره فى آخر عمره بانفصال الشبكية ، كما أن والده قد فقد بصره فى آخر عمره .

ومع ما عاشه حمزة من أسى فى نفسه وفى جسده وفى خاصة معاشه مع المرأة فى منزله ، فقد تعرض أيضا لأذى كبير فى ماله إذ دخل فى صفقتين ماديتين فادحتين فى حياته ، أولاهما كانت فى مستهل رجولته . حيث أسلم ما لديه من مال وعقار إلى أحد أقاربه المقربين منه . ولم يع حمزة إلا على تنكر قريبه هذا له وإنكاره أن لحمزة أموالا عنده ، مدعيا أن ما يذكره حمزة من مال كان شيئا جرى على يديه فى طفولته ، واستنفذه بما أنفقه عليه ، كى يتعلم ويبنى نفسه . وليس له بعد ذلك من مال ليرده عليه أو يحتسبه له .

وكانت هذه صدمة لكل عواطف شحاتة نحو القرابة والأهلية والولاء ، مثلما هى صدمة لمعتقده بالأمانة والرجولة والوفاء والصدق ، جعلته ينفر من أقرب الناس إليه ، ويرى الداء يأتيه من تحت قدميه حيث ضرب من مأمنه . وبلغت الصدمة عليه حدا رفض معه كل محاولات الصلح التى بذلها المحبون له فيما بينه وبين قريبه ، وأغلق على هذه الحادثة بسياج حديدى لم ينفذ من خلاله صلح ولا وفاق . ولقد حجب حمزة القصة وفداحتها ظاهريا ، إلا أنها أخذت تعمل فى نفسه عمل النار فى الهشيم ، وصبغت نظرته إلى الناس بصباغ حالك حولتهم من (نحن الجماعية) إلى (الآخرون) الذين أصبحوا الآثمين والمعتدين ، وصاروا حاملى الخطيئة وباعثيها فى الوجود . وبقى هو وحده البرىء من الإثم ، ساعيا إلى التكفير عن أخطاء الآخرين وإثمهم .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد وكفى .. لقد تجاوزت كارثة شحاتة فى معاشه هذه البلوى لتوقعه بثانية أشد منها فداحة . فما لبث أن استرد أنفاسه بعد حادثة قريبه . وجمع مالا فيه عوض عما فات ، ولكن الأيام كانت تخبىء له بلوى ثانية أتته من صديق له كان يوليه من ثقته أقصاها . ويرى فيه ما لايراه فى أحد من الأحياء ، فأعطاه ما لديه من مال دون مواثيق أو عهود ، كى يتاجر له فيه ويريحه من هم تأسيس ثروة مالية . ولعب صديقه معه ملعوب القط والفأر ، فجاءه فى العام الأول بربح مالى سخى . وفى العام التالى جاءه

بربح أقل من سابقه . وجاء ربح العام الثالث زهيدا . وكانه قدر جحا الذى مات . ويأتى العام الرابع حاملا دموع صديقه ينعى فيها ماله الذى لديه : لقد خسرنا يا حمزة ولم يبق من مالك شىء يرد[٩٧] .

وهكذا يقتل قابيل أخاه ويهرب تاركا جثته فى العراء . وتنغرس هذه الصورة الفاجعة فى ذاكرة شحاتة لتتيقظ فى إحدى رسائله إلى شيرين حيث يقول لها :

(أقسى ما فى الأمـر أن من تدهسينـه بسيارتـك لا تجديـن ضرورة لنقلـه إلى المستشفـى .. أو تقضـين بجانبـه .. بل تهربـين منـه لتتخلصى من رعـب النظـر إليه ـ ١١٨) .

وكانت هذه الطامة التى لاطامة بعدها . وفيها تم إجهاض الصداقة مثلما أجهضت القرابة من قبل . ويتم الاختناق بعدها من حلقات ثلاث محكمة الوثاق : من جانب الزوجة وهى بلاء وكارثة ، ومن جانب (قرابة الصلب) وهى تنكر وغدر ، ومن جانب (الصداقة) وهى إخفاق لكل آمال التعويض عن القرابة ، ولم يعد من أمل فى القول : (رب أخ لك لم تلده أمك) ، فلا ما ولدته الأم ولا ما ولدته ظروف المعاش بذى خير يرجى ، وإنما هو شر يتقى . وتتم العزلة وتتوثق ، حتى لم يعد فيها مجال لابن آدم كى يستنشق نسيما صافيا .

ويتحرك هذا القوام المشوق محملا بخطايا السنين وآثامها ، ويمسك بقلمـه القديـم ليكتب على نفسه :

(تقدم إلى المشنقة صامتا

---

(٩٧) حدثنى عن هذه الحادثة أصدقـاء شحاتـة ولم يذكروا لى اسم صديق حمـزة ولم أطلب منـهم ذلك . والاسم لا يعنينا بحال . وكل ما يهمنا من هذه الحادثة هو أثرها على حمزة شحاتة ودورها فى توجيه شخصيته نحو العزلة التامة .. وبذلك تتضافر الظروف لتمنح شحاتة نموذجا معاشيا تاما . فكما طلب التمام فى المرأة وفى الجمال وفى الحيوان فإن الحياة تأتيه لتمنحه (الكارثة التامة) وتختم مشواره (بالعزلة التامة) رحمه الله وعوضه عما لقيه فى دنياه من عناء ، بالعودة الفالحة إلى الفردوس . ومما يذكر هنا أن صديقه حاول تسوية الخلاف فعرض عليه تعويضا عقاريا ولكن حمزة أصر على حقه كاملا (يجىء كاملا/ أو يضيع كاملا)

لا تدافع عن نفسك ..
أمام محكمة يشكلها أعداؤك)[٩٨]

ويحيط به الأعداء ، فينصرف عنهم ويتجه إلى نفسه مخاطبا إياها بأسى وعبرة :

(وماذا بعد ...؟

لا شىء ..
لقد أعيانى الأمر .
وعزّ علىَّ الاندماج وتقطعت أنفاسى ..
إلى هذا ما أزال فريسة للخوف أن أفقد أدنى درجات القبول .
وإنها لكارثة يستوى فيها ما تأخذ وما تدع)[٩٩]

وهذه نهاية يراها حمزة شحاتة طبيعية . ويقول :

(إنها النهاية الطبيعية لإنسان لم يسر على الطريقة التى يسير عليها الآخرون .

بل ظل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين .. والتراب ويخالف معرفته للحقيقة التى فهمها الجهلاء والأغبياء .. على الوجه السليم .. ما أشد ما تروعنا الحقيقة التى تلقانا بها النهاية لرحلتنا العسيرة الشاقة التى ضحينا فيها بكل شىء للاشىء .

وبالدقة لما نحن الهدف الوحيد لضرباته وسخطه ـ رسائل ١١٩)

ولذلك فإن النموذج بسموه وارتقائه عن مقاييس العادة والواقع يحمّل نفسه مسؤولية ما حدث لها ، تماما مثلما تحمّل آدم عليه السلام من قبل مسؤولية حادثته . ويخاطب حمزة شحاتة ابنته فى الرسالة رقم ٢٨ (ص ١٢١) فيقول :

(إن أى تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمنا كبيرا يتحتم علينا أداؤه ، هو ضريبة أن نحيا على أن نعيش ..

---

(٩٨) رفات عقل ٥٤ .
(٩٩) السابق ٢٤ ودمياطى: رحلة إلى الأعماق ٨٩ .

إن الذين يعيشون فقط - وكالآخرين - لا يدفعون هذه الضريبة التى نشعر بقسوتها كلما انطفأت فى ظلمة حياتهم شمعة بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة . كان سيزيف الأسطورة ، يحمل الصخرة جاهدا إلى القمة معذبا يتصبب عرقا فإذا كاد أن يصل انفلتت وعادت إلى السفح ..

إنه شقاء كتب عليه ..

وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش ولماذا القمة ؟

لماذا الابتعاد عن التراب الذى يعيش عليه ويستقر فيه الآخرون - كل الآخرين ؟

لا تفسير إلا أنها القدرة التى تدع فى كل شىء سره وسر الظروف التى تحدد خطوط سيره وعزيمة اختياره ، لكى يختار ما يشاء منها واعيا أو غير واع .. فيكون مسؤولا حتى فى نفسه عما كان ويكون) .

يقول هذا الكلام فى أواخر عمره ، مطلقا بذلك حكمه على نفسه وعلى الحياة . والغريب فى هذا الرأى أنه لم يكن نتيجة لما حدث له من أحداث مادية فى معاشه ، إذاً لكنا قلنا إنها نتيجة حتمية لمن مر بظروف كظروف شحاتة ، ولكن المسألة أعمق من ذلك بكثير وأبعد من أن تكون مجرد ردة فعل قادت إليها ظروف المعاش .

إن هذا الموقف من شحاتة عميق الجذور فى نفسه حتى قبل أن يواجه نكبات حياته الخاصة ، مما يدل على أن حس النموذج كان فطرة فيه ولدت معه .. ولم يكن هو غير حامل لرسالتها ومنفذ لنوازعها . ونقرأ له قولا قاله فى عز شبابه قبل أن تصيبه سهام زمانه . وذلك فى مقالة نشرها فى صوت الحجاز فى ١٣٥٥/٧/٦ هـ (١٩٣٦/٩/٢٠ م) وعمره سبعة وعشرون عاما قال فيها :[١٠٠]

(وأنا حزين منقبض الصدر .. أحس دائما بأنى غريب فى الحياة أو عابر سبيل أو متفرج حيل بينه وبين ما يدور تحت أنفه من الحوادث ، ويستفزنى المزاح المرح أحيانا

---

(١٠٠) نشرت فى : حمار حمزة شحاتة ٢٢ .

فأسخر بالحياة ، وأستجيب لبواعث السرور لحظات وهذه اللحظات نادرة فى حياتى الآن ، وبالرغم من أنى لا أزال غض الإهاب ..) .

وعلى ذلك فإن الحياة عنده منذ مبدئها حتى منتهاها ليست سوى ابتلاء كبير على ابن آدم . ولذلك قال شحاتة :

(إن الحياة تسمم طويل الأمد لكل من يحمل صك آدميته فى يده)[101]

وهذا التسمم الطويل لا يحمل للإنسان غير الموت المكرر حيث يموت الإنسان بعدد مرات مواقفه من الحياة .

وتلك هى قصة آدم على الأرض . وهى قصة شحاتة أيضا :

(إن حياتى سلسلة طويلة من الاستشهاد .. أفكارى ، رغباتى ، ميولى ، أهوائى .. هى أنا .

ومن هنا يسهل أن تتصور أى إنسان تعس ، هذا الذى مات بعدد الذى مات له من أفكار ورغبات وميول وأهواء ـ رفات ٨٧) .

ويظل شحاتة يعانى الموت أربعا وستين سنة ، منذ ولادته بمكة المكرمة عام ١٣٢٨ (١٩٠٩ م) حتى عودته إليها فى عام ١٣٩٢ هـ (١٩٧٢ م) محمولا من القاهرة على كفن من أسى محبيه وعارفيه رحمه الله[102]

***

(١٠١) وردت فى رسالة منه إلى محمد عمر توفيق ، نشر بعضها فى شجون لا تنتهى ص ١٤ .

(١٠٢) من الغريب أن فى تاريخ وفاته اختلافاً عند من كتب عنه فمحمد على مغربى يؤرخه بـ ١٣٩٠/١٢/١٢ هـ (البلاد ١٤٠٢/٧/٢٦ هـ) . وعزيز ضياء يجعله فى ١٣٩٢/١٢/١٢ هـ (قمة عرفت ـ ٧ ويكرر ذلك فى جريدة البلاد ـ ١٤٠٣/٦/٥ هـ) . وعبد السلام الساسى يؤرخه بسنة ١٣٩١ هـ (موسوعة ١٣٤/٢) . وفى غلاف كتاب (إلى ابنتى شيرين) كتب فى ترجمته : توفى فى القاهرة فى ١٣٩٠/١٢/١٢ هـ . والتاريخ الذى تؤكد عليه ابنته شيرين هو : السبت ٩ يناير ١٩٧٢ م . أى أنه مطابق لما يقوله ضياء .

الفصل الثالث

آدم حيا ... آدم خطاء

(التحول والتغيير ـ الصمت ـ المرأة)

وسمعت صدى صوتى مبحوحا
يلهث يتقطع ..
أنا حر ..
أنا حر حقا ..
أتثاءب .. أتسكع
أمشى .. أنظر
أضحك .. أبصق
حيث أشاء
وأنام
ولكن أين أنام .. ! ؟)

حمزة شحاتة : ثمن الحرية

رأينا فى الفصل السابق أن حمزة شحاتة ليس شاعرا بالمعنى العادى لهذه الكلمة . وليس بكاتب كما نعرف الكتّاب ، ولكنه إنسان عاش مع الناس ولم يكن منهم . وخرج من الحياة ، أو أخرج نفسه من الحياة وهو فيها . وظل فيما مر عليه من سنين على هذا الكوكب ، يلهث وراء نموذج جرّده فى ذهنه لصورة الإنسان الحق ، وما فتىء يلهث وراء نموذجه ذاك حتى أدركته المنية ، وقد بح صوته وخارت قواه ! فكأنه الإنسان الذى لم

يكن . أو هو المعرى الذى أخطأ جادته . والعذرى الذى رأى ليلاه تغدر به فأحرقها وأحرق نفسه معها .

ولكنه مع ذلك العناء الذى رأينا أمثلة عليه ، ظل يكتب وينتج (دون أن ينشر طبعا) . وظل كذلك يحرق ما يكتب . وهو يقدم على الكتابة مختارا . ودوافعه فيها ذاتية . لأنه لم يكن يقصد بها النشر ولا الظهور . فهى لم تكن تمثل عنده تعويضا نفسيا عما لقيه من دنياه وعنتها . ولكن الشعر والكتابة عند شحاتة كانت تؤدى وظيفة حيوية مهمة لوجوده ، وربما حفظته من انهيار عصبى أو صحى مدمر . والشعر يعطى صاحبه ـ فيما يعطيه ـ وقاء من الدخول فى الهاوية ، وفى ذلك يقول بايرون ما ترجمته :

(الشعر هو الحمم البركانية للخيال . وانفجار هذه الحمم يمنع وقوع زلزال مدمر . وإنهم ليقولون : إن الشعراء نادرا ما يصابون بالجنون ، أو لا يصابون به أبدا ، لكنهم عموما قريبون منه . ولذلك فإنى لا أستطيع أن أنكر أن القوافى ذات جدوى عالية فى استباق الكارثة ومنعها) .[١] .

والكتابة بذلك تكون (معاناة حياة ، مثلما هى معاناة قول ومعاناة لغة) .[٢] ويصبح الشعر عند شحاتة قضية وجود وحياة : ولكنه وجود محكوم عليه بالفناء ، ولذلك يتم إحراق القصائد كل عامين أو ثلاثة ـ كما رأينا فى الفصل السابق ـ .

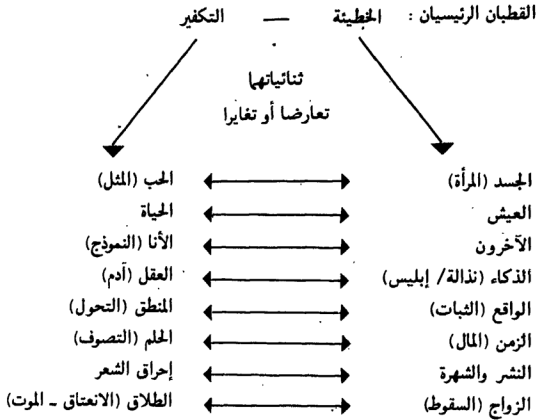
وأدب شحاتة الذى كان يتعرض للحرق هو أشد أنواع أدبه توهجا بمعانى النموذج ودلالاته . وقد سلم جزء من هذا الأدب بفضل ذكاء بعض بناته ، وبعض الغيورين من أصدقائه ، ممن كانوا يستمعون إليه فى داره فى القاهرة يلقى عليهم بعض أشعاره ، فيبادرون بأخذ بعضها اختلاسا لينقذوها من (المحرقة) . حتى إذا ما المنية اختطفت الشاعر ، أخذ بعضها يظهر فى كتيبات أو فى جرائد . وأكثرها ما زال مخطوطا ومحفوظا عند بعض أصدقاء شحاتة .

---

(١) را : Abrams, The Mirror and the lamp . 139

(٢) هذا رأى جاء به ميشونيك . ونقله عنه كابانس فى : النقد الأدبى ١٢٩ .

وفى هذا المتبقى من أدب شحاتة نلمس الصراع الذى كان يحتد فى حياة الكاتب/ الشاعر ، بناء على قطبى (الخطيئة ـ التكفير) . وهذان القطبان يتحركان باستمرار فى أدب شحاتة تحركا ثنائيا حاد الصراع .

ويحتدم الصراع بين ثنائيات هذين القطبين فى خطوط متقابلة ، ويكون هذا التقابل تارة تعارضا وتارة تغايرا . ونرسم صورة لهذين القطبين وثنائياتهما فى أدب شحاتة . كما يلى :

تتحرك هذه الثنائيات متصارعة فى أدب شحاتة ، وعلى الرغم من أن الصراع يحتد ويحتدم كثيرا إلا أن المعركة دائما تحسم لصالح التكفير ، ويتوجه الشاعر/ الكاتب بكل ما أوتى من قوة نفسية وبلاغية ليسحق الخطيئة وإفرازاتها ، ويوجه نفسه بصرامة وحسم نحو التكفير : فالعيش يستبدل بالحياة ، وما دام الإنسان قد هبط إلى هذا الكوكب ، وكتب عليه البقاء فيه عددا معينا من السنين ، ولا سبيل إلى الخروج من هذا المأزق إلا بالموت ،

فليسع آدم إلى الموت إذاً . ولكن المشكلة أن الموت ليس قرارا آدميا ، ولكنه حكم ربانى يأتى فى وقته ، وليس لآدم حق تعجيل هذا الحكم . وبكل تأكيد لا يجوز له أن يتخذ هذا الحكم على نفسه . وليس له سوى انتظار لحظة الحق والصدق .

وفى انتظار هذه اللحظة يعيش الإنسان فى دوامة لا يعرف لها اتجاها :

(ما الفرق بين أن تسير إلى الأمام أو إلى الوراء ، إذا كنت لا تعرف أين أنت ـ رفات ٥٦) .

(إن الشموع لا تضاء بين أيدى العراة والعميان ـ رفات ٥٧) .

إذاً نحن هنا عراة وعميان ، وإضاءة الشموع كشف لعورة العراة ، كما حدث لآدم وحواء بعد أكل التفاحة . كما أن الشموع لا تجدى نفعا للعميان . والإنسانية أصيبت بالعمى فى قرونها الأخيرة .

والسبيل إذاً إلى إضاءة الشموع يكون بتغطية العراة أولا ، وفتح عيون العميان ثانيا . وهذا يكون بنقل الإنسان من مرحلة الجهالة إلى مرحلة المعرفة ، من الظلمة إلى النور ، من العيش إلى الحياة .

بعد أن تكشفت عورات بنى آدم ، ومنحهم الله سبحانه وتعالى خيار التوبة بالتقوى ، حيث تقول الآية (**يا بنى آدم قد أنزلنا عليكم لباسا يوارى سوءاتكم وريشا ولباس التقوى ذلك خير ذلك من آيات الله لعلهم يذّكرون ـ الأعراف ٢٦**) . ونلمس فى الآية منهجين أحدهما منهج (العيش) المتمثل فى اللباس والريش ، والآخر منهج (الحياة) الذى ينبع من (التقوى) وهو خير ويفضل المنهج الآخر لأنه أرقى منه وأشق على النفس .

و (العيش) هو حياة الحيوان التى تتحرك بموجب قوانين الاحتياج الغريزى فحسب . وهذا بداءة وجهالة وعري وعمى .

بينما (الحياة) هى التفاعل بالتحول الدائب من الحيوانية إلى مرحلة المعرفة النورانية التى تكشف لطلابها عن حقائق وجودية ، هى كالشموع فى إضاءتها لظلام الكون بعد غياب الشمس . إنها شمس الحقيقة التى يصل إليها الإنسان بكده ونصبه ، بعد أن يتجرد من قيود (العيش) ويتحرر من غرائزه البهيمية .

وفى داخل كل إنسان يوجد حيوان مغلف بجسد إنسانى . وهذا الحيوان يتحرك واثبا إلى الخارج فى كل لحظة يجد فيها باعثا شهوانيا له . ولا سبيل لكبح هذا الحيوان المتمرد إلا بترويضه بالمعرفة : العلم ، الثقافة ، الأدب الاجتماعى ، الأدب النفسى : القيم الدينية وأخلاقياتها . وكلما زادت قيمة هذه المعارف ، قلت توثبات ذلك الحيوان . وكلما نقصت هذه المعارف لدى الإنسان ، أو غفل وازعها ، فإن للحيوان حاسة دقيقة فى ترصد لحظات الانفلات ، فينطلق مندفعا نحو الخارج وقد يدمر ما حوله حتى صاحبه .

وللحيوان أسباب تعينه على البقاء هى الشهوانيات وما فيها من مغريات . ومع أنها ظاهريا شهوة ومتعة إلا أنها فى حقيقتها تعاسة وشقاء . وهذا ما لمسه شحاتة فى تجربته المريرة معها مما جعله يقول :

(الحب ، المال ، الزواج : أقدم أسباب التعاسة فى العالم ـ رفات ٥٨) .

والحب هنا يقصد به : الشهوانى . وهو مادى وحسى وكذلك المال . وهذان يقودان للزواج وفيها وجد شحاتة بلواه : فنحن نعرف عن زواجه ثلاث مرات ، وانتهى كل مرة بكارثة قال عنها شحاتة : (الزواج الأول غلطة . والثانى حماقة .. أما الثالث فإنه انتحار ـ رفات ٩٥) .

والمال جر على شحاتة كارثتين عرفناهما فى الفصل الثانى ، والحب الحسى كان وراء الزواج الفاشل . وهذه الثلاثة شهوانيات مادية تغذى الحيوان الكامن فى الداخل وتحركه ، فتصبح أسباب شقاء وتعاسة . والحل هو الخلاص منها . وانتهى الزواج بالطلاق ، والمال بالتخلى عنه ، وعدم المطالبة بالضائع منه . أما الحب فحوّل من الحب الشهوانى إلى الحب الروحى الصافى وهو ما سنتحدث عنه لاحقا فى هذا الفصل .

إن قطبى (الخطيئة ـ التكفير) وتحركهما الثنائى كما رسمناه فوق ، لهما الروح النابضة بالحياة فى أدب شحاتة . وهى ماتجعل لأدبه قيمة حياتية بالنسبة إليه كانت السر وراء تماسك النموذج وعدم انهياره . وسنرى كيف استخدم شحاته هذه الثنائية ببراعة جعلتها قيمة جمالية وأخلاقية فى أدب حمزة شحاتة رفعت هذا الأدب إلى مستوى نموذجى فريد ميزت صاحبه عن مجرد شاعر / كاتب ، إلى نموذج .

وقد رأينا صور هذه الثنائية فى ثمانية خطوط تتحرك متقابلة تحرك تعارض أو تغاير . ولكن هذه الثنائيات الثمان لاتتحرك بشكل آلى منعزل ، ولكنها تختلط وتمتزج مع بعضها البعض فتتشابك فى العمل الأدبى تشابكاً يضاعف الاضطراب فيها ، ويرفع من حدة الصراع واحتدامه . ولو حاولنا تفكيكها من أجل الدراسة ، ومن أجل قراءة العمل الشحاتى قراءة نقدية واعية ، لم نجد إلى ذلك من سبيل أفضل من أن نسلك مع العمل الأدبى أسلوب (التشريح النقدى) فالأدب التام يمثل الجسد التام . وسبيل معرفة الجسد هو تشريحه ، وهذا التشريح ليس تفتيتاً يؤدى إلى قتله ، ولكنه تفكيك مرحلى يهدف إلى استكشاف النص ثم إعادة تركيبه مرة أخرى . وبذلك ندرك ماخفى من سر النص ونتمكن من معرفة تركيبه ، ومن ثم المساهمة فى كتابته (تفسيره وفهمه ، وإعطائه حياة متجددة) .

وتجربتى هنا هدفها دلالى (وسأرجىء الجوانب الفنية والأسلوبية للفصول اللاحقة إن شاء الله) .

وهذه محاولة تمخضت عن استخراج ثلاثة محاور أولية انبثقت من قطبى النموذج الرئيسيين : الخطيئة ـ التكفير . واستقطبت فى تموجها كافة الثنائيات الثمان المذكورة فوق . وهذه المحاور الثلاثة هى :

١ ـ محور (التحول ـ الثبات)

٢ ـ محور (الشعر ـ الصمت)

٣ ـ محور (الحب ـ الجسد)

وسنقف عند كل محور من هذه المحاور الثلاثة لنقرأ دلالاته فى أدب شحاتة .

○○○

١ ـ محور (التحول ـ الثبات) :

ينطلق هذا المحور بناء على حس النموذج بوجوده التاريخى : (الفردوس ـ الأرض ـ الفردوس) فآدم وجد فى الجنة ثم خرج منها آثما ، وهبط إلى الأرض جزاء له على ما

ارتكب ، وهو موعود بالعودة إلى فردوسه إذا هو حقق شروط العودة . والعودة معناها تحول الواقع إلى حلم وتحول الحلم إلى واقع . فالفردوس لآدم ماض ومستقبل وهو الحلم الدافع له فى دنياه يتشبث به ويرجو تحققه .

ولذلك يأتى التحول عند شحاتة ليكون سبب حياة وسبب خلاص . ووجودنا على الأرض لابد أن يكون مرحلياً وهذا الحس أساسى للشعور بالسعادة وللتشبث بالأمل ، ومنه تولدت فلسفة (التجديد والتغيير) عند شحاتة ، وأصبحت ضرورة وجودية تدل على الحياة ، وصارت تعريفاً للإنسان وتوحيداً بينه وبين الزمن ، مما يجعل للإنسان وللزمن معنى وقيمة . وفى ذلك يقول شحاتة :

(إنا لو نظرنا إلى الوجود لما أصبنا معناه إلا فى الإنسان ، ولو التمسنا معنى الإنسان لما أصبناه إلا فى الزمن الدائب .

والزمن ليس إلا إحساسنا بالحركة والتحول ولو وقف كل شىء فى أعيننا لايريم مكانه لما كان الجمال ولا كان الشعور بالسعادة ـ حمار حمزة شحاتة ٦٧) .

ومادمنا نشعر بالتحول والتغير فنحن أحياء . ومادام التحول قابلاً للحدوث وممكن التحقيق ، فهذا دليل عملى على أن الحياة الدنيا (حياة الأرض) مرحلية وستتحول إلى تغيير يحقق السعادة . وهذا الإحساس هو معنى الأمل عند الإنسان . وبالتالى هو الدافع لقبول البقاء على الأرض بانتظار لحظة التحول الكبرى فى حياة الإنسان : الموت ، حيث الخطوة الحاسمة فى طريق العودة إلى الفردوس .

ولن يكون فى الحياة معنى أو قيمة إن لم نفهمها على أساس مبدأ التحول . هذا المبدأ الذى يتسع ليشمل كل حركة يصنعها الإنسان أو يقع فى وجهها : فالتحول النفسى ، والتحول الثقافى والتحول العلمى ، كلها نتاج سعيد للإنسان لأنها تغيير وتحرك إلى الأمام ، والخيال البشرى من ورائها يدفع بالبشر كى يتحركوا فى خطوات حثيثة فى بهجة الحياة الكبرى ومتعتها : التحول .

وهذا التحول قد يبدو فى ظاهره حركة أمامية تتجه نحو (الأمام المطلق) . ولكن هذا ليس سوى مظهر وهمى . فليس هناك (أمام مطلق) وإنما هناك (عودة) ، عودة إلى

الخطوة رقم ١ . إلى نقطة البدء حيث السعادة التامة : عودة إلى الفردوس . وهذه هى الضمانة الوحيدة لإعطاء التقدم مدلولاً إيجابياً لكى لايكون تقدماً نحو العدم أو نحو المجهول المطلق .

وإذاً فالإنسان بتحوله يحقق التقدم لنفسه . وهذا التقدم هو تخط دائب الحركة نحو الخلاص التام للبشر ، فلا عبثية فى الوجود البشرى ، مادمنا نتحرك نحو (الأمام = العودة) ولا عبثية فى الوجود مادام الموت ليس نهاية الحياة ، ولكنه النقلة الكبرى نحو صراط الخلاص لتحقيق التقدم التام . ولذلك يأتى شعارنا العظيم : إنا لله وإنا إليه راجعون ، ليكون شعار العائدين إلى فردوس أبيهم آدم . وتتمحور الفلسفة الإسلامية حول هذا الشعار حتى ليكون التقدم فيها ، والتطور (فى نظر الإسلام) ، ليس نحو (الأمام المطلق) ، ولكنه التقدم نحو (الأمام / العودة) . وفى الإسلام قمة تاريخية يسعى كل تاريخ الإسلام لتمثلها والعودة إليها ، وهى فترة ظهور الرسالة حيث يقرر الرسول ﷺ أن خير الأجيال هو جيله ، ثم تأخذ هذه الأفضلية بالتنازل على مر الأزمان ، وتتحقق هذه الأفضلية للأجيال القادمة بدرجات تتفاوت حسب تمثلها لحياة الجيل الأول . وهكذا تأخذ الحضارة الإسلامية مفهوماً دائرياً للتقدم يتفق مع إيقاع تاريخ الإنسان كابن لآدم النابت فى الفردوس ، ويخرج منه لا ليظل يتنقل من كوكب إلى آخر غيره ، بل ليعود إلى أصل مبدئه . كذلك كل أبنائه إلى يوم النهاية الأكبر .

وهذا مفهوم فلسفى يتفق فى تناغمه مع الإيقاع الحركى للوجود كله . فالأرض تدور على نقطة البدء حول نفسها ، وحول الشمس . والمجرة الشمسية كلها تتحرك مستديرة نحو مبدئها ، وتنطلق منه لتعود إليه ، والقمر ينشأ صغيراً لينمو حتى إذا ماتم له النمو ، أخذ بالعودة نحو مبدئه (وقد يكون هذا صورة متخيلة لانعكاس الشمس عليه ، ولكنه بكل تأكيد يحمل معنى رمزياً لحركة الكون والإنسان : بدء ـ نمو ـ عودة) وكذا البحر يمد ، ليجزر بعد مد . وما الإنسان إلا ذرة فى هذا الوسط المهول : بدء ـ نمو ـ عودة .

وبهذا المنطلق نستطيع أن نفهم قول شحاتة :

(لاشىء يعطى تفسيراً تاماً للحياة غير الموت ـ رفات ٥٣) .

فالحياة الدنيا بغير الموت تصبح عبئاً ثقيلاً على حاملها ، وتكون خواء لاغاية له ولا فيه . ولكن الموت يأتى ليعطيها معنى تفسر بموجبه ، وهو يمنحها المعنى لأنه يحولها من تقدم نحو (الأمام المطلق) إلى تقدم نحو (الأمام / العودة) .

ولعل هذا هو مايفسر لنا لحظات الانتشاء الغريبة التى نراها على وجوه بعض من يحتضرهم الموت ، حيث نرى العيون تشخص فى الفراغ المطلق أمام باصرة الميت ، وكأنه يرى مداً من النور يخلب لبابه . ولسنا نملك تفسيراً لهذا ، غير أن يكون التقاء الروح بعالمها الأول ، فتهرع إليه شاخصة البصر فى بهائه النورانى المشرق ، مخلفة وراءها الجسد الذى حملها فى حياتها الأرضية ، وتتركه للأرض كى تتغذى به ، فهو لها كان ، ولها يترك .

وهذه صورة للحظة وفاة حمزة شحاتة روتها لى شيرين ابنته ، حيث كانت بجانبه ساعة وفاته ، وكان مستلقياً على السرير فى أحد مستشفيات القاهرة . كانت يدها فى يده يطمئنها على حاله ، وبينا هو يفعل ذلك أدار وجهه عنها وتوجه إلى أمام .. وشخص بعينيه الكفيفتين وصمت صمتاً عميقاً . وتدخل الممرضة فى هذه اللحظة لتعطيه حقنة أعدتها له ، ولكن حمزة لما سمع صوتها رفع سبابة يده اليمنى ووضعها على شفتيه آمراً الممرضة بأن تسكت ، وأطلق من بين شفتيه صفيراً متواصلاً ملحاً يأمرها بالصمت ، الصمت . وظل شاخصاً ببصره وجسده إلى أمام للحظات خرجت روحه بعدها مطمئنة . وكأننى أراه أمامى وأسمع صدى قول الله تعالى :

(يا أيتها النفس المطمئنة ارجعى إلى ربك راضية مرضية فادخلى فى عبادى وادخلى جنتى ـ الفجر ٢٦ ـ ٣٠) .

وراح شحاتة وكأنه يردد قوله فى قصيدة الطريق (مخطوطة شيرين) :

(وحدى ؟

نعم وحدى . فهمت ..

وكان حتماً أن أسير

وأن أجدف للفراغ
لهوة العمر الممزق .. للمصير
وهناك ـ حيث الواحة الخضراء ..
والفجر العتيد ..
سأعيش ملء رؤاى ..
آلاف السنين !!
بين الملايين . الذين مضوا
على ذات الطريق
مخلفين وراءهم
جثث الضحايا الأصدقاء
تدق فوقهم الرياح
الحالمين بكل مانشدوه
من حرية . وسعادة
كان السلام لواءها .. ونداءها
وطريقها هذا الطويل
الأخرس القاسى
الذى ابتلع الرجال
ومزق الأحلام .. والآمال
منطويا على السر الرهيب
سر الغد المنشود ـ والأمل الكبير
حلمى وحلم الأصدقاء الأشقياء ..
.. سأسير ملء قواى
ملء اليأس .. من جدوى التراجع
والتوقف والسقوط
لاشىء إلا أن أسير)

هذه رحلة العودة أو (لحظة التيقظ) كما فى قول ابن القيم . وهى حركة التحول الكبرى فى حياة البشر .

وهذا التحول أعطى للحياة معنى بأن ختمها بالموت ، وأعطاها معنى بأن جعل التغير هو سنة التطور وسبيل الرقى ، لأن الإنسان فى سفليين وهو يسعى إلى عليين .

والتجديد بكل صوره ضرب من التحول الدائم ، يقوم به الفرق بين ماهو حياة وماهو عيش ، حيث إن العيش بهيمى وثابت وراكد وخوانى .

ولايدرك هذا إلا أصحاب الحس المرهف ممن له طاقة خيالية قادرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء وسبر أغوارها ولاتكون الحياة جميلة ، ولا رائعة إلا بهذا . ويقول شحاتة عن ذلك :

(إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد ، ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة ، والإحساس القوى والتذوق العميق ، أكثر تغييرا وابتداعا وأكثر ميلا إلى التغيير والابتداع . وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة) [٣] .

وهذا يمثل متعة الحياة ومتعة الأدب والفلسفة :

(إنما يصيب الأديب لذته الفنية ، والفيلسوف متعته الفكرية من علاج الجديد وابتكاره ، وحتى إذا عرض له القديم المألوف سلك إليه غير سبيله المطروقة) [٤] .

(والحياة بغير هذا التنوع والتفاوت والتناقص والتباين خليقة بأن تفقد قوام معناها الفنى ـ حمار حمزة ٦٥) .

(فالحياة حياة بالتغيير الدائم ، والتجديد المستمر والتطور إلى أرقى وأكمل معانيها وحوافزهاوأفتن مظاهر جمالها . بل هو معنى الجمال وسره فيها . والسعادة .. هى المسرة المتجددة ـ حمار حمزة ٦٦) .

---

(٣) حمار حمزة شحاتة ٦٩. ومن الأسلم للقارىء مراجعة صوت الحجاز (١٣٥٩/١/٢٠) وذلك لأن الكتاب المطبوع ملىء بأخطاء فادحة تسىء للنص وتحرفه مع سقوط بعض الفقرات وهذا شأن أكثر ماطبع من آثار شحاتة مثل (شجون لاتنتهى) حيث اللعب والعبث المشين وكذلك (رفات عقل) حيث التحريف والحذف .

(٤) السابق ٦١

(ولو قلنا مامعنى الحياة فى ذاتها ، لم يكن الجواب إلا أنه الزمن والحركة والتغير والتحول وإلا لكانت متحفا جامدا لافرق بين الصور القائمة فيه ، والصخور القائمة عليه ـ حمار حمزه ٨٧) .

ولذلك فإن شحاتة أحس بالاختناق عندما توقفت حركة التحول والتغيير فى حياته فى إحدى مراحلها . فيقول فى رسالة إلى شيرين (ص ٣٦) .

(لاشىء يعبر عن الحياة والزمن والانطلاق .. ياله من سجن رهيب هذا الذى أنا فيه ..

إن الحياة هى التحول .. التحول هو الذى يعطينا الشعور بالانطلاق وبأننا أحياء .. حياتنا دائما بحاجة إلى شىء صغير يعطيها الشعور بالتحول .. أين هو هذا الشىء الصغير فى أية صورة ممكنة ؟) .

وذلك لأن الشىء الصغير إنما يبدو صغيرا فقط ، لكنه هو سر مايمكن أن يسمى سعادة فى هذه الحياة :

(إن أداءنا عملا نحبه ، إنما هو ممارسة لمتعة لامشقة فيها ، أما رياضتنا لنفوسنا على أداء ماتقتضيه ظروفنا وحياتنا من أعمال ومشقات وتبعات ، فإنها هى التى تضع أقدامنا على طريق السعادة ـ وبغير تعمق ندرك أن طريق السعادة نفسه لايهبنا السعادة إلا أجزاء هى فى نفس الوقت الخطو والسير والدأب المتتابع ـ رسائل ١٩٤) .

وهذا الشغف فى التحول والتغيير عند شحاتة كان مصدر عذاب له دائم . لأنه فعالية آبدة له :

(السر فى بلبلة الشاعر وعذابه ، أنه يحاول تحويل الحلم إلى واقع .. ثم تحويل الواقع إلى حلم ـ رفات ٤٥) .

ولابد من تغيير الواقع لأن قبول الواقع معناه الرضوخ له وقبول (الثبات والتجمد) والتنازل عن الحياة من أجل العيش البهيمى وهذا شىء يقول شحاتة فيه :

(لايمكن أن أصدق أن شيئا كهذا يمكن أن يحدث ، وأن يأخذ صورة الثبات والتجمد .. نعم لاأصدق إذا عرضت المسألة على مقاييس العقل والمنطق .. ولكن

الواقع .. هذا الواقع على الأقل هو القانون الذى يفرض أحكامه علينا .. وليس لنا تجاهه غير الرضوخ مادمنا عاجزين عن التغيير ـ رسائل ٩٧) .

وعندما تحدث الطامة وينتصر الواقع بسلطان العادة والعرف وقيود الثبات ، لايكون الحل عند شحاتة هو الرضوخ لأن ذلك هزيمة لايرضاها النموذج لنفسه ولكنه يظل يكافح وحده معزولا فى منفاه : يقول شحاتة :

(عندما يكون الواقع أقوى من أحلامنا وقدراتنا ، نضعف عن مقاومة ميل أفكارنا ومشاعرنا إلى التشرد ـ رفات ٥٦) .

وبهذا لايبقى أمام الإنسان لكى يصبح حيا إلا أن يأخذ بسنة الدأب والتحول السريع وقبول الصراع فيه . لأنه :

(لم يعد السير الوئيد المتسكع حركة تدخل فى نطاق الزمن . لابد لنتقى الانفصال من هذا النطاق أن نعدو بكل قوانا .. وبكل إمكاناتنا فى سبيل أن نستبدل الثابت بغير الثابت .. المجدى بما تقل جداوه .. وعلينا أن نخوض معركة البقاء والتقدم بسلاحها الشائع المقرر)[٥] .

و (إن من لايندفع إلى الأمام ، يدفعه تيار الحياة إلى الوراء ـ رفات ٤٧) .

ooo

إن الإنسان لقادر على بلوغ مستوى التحول إذا هو قرر أن يشق صعاب هذه الطريق .. وقد بلغها أناس حققوا الطموح لأبناء جنسهم تحدث عنهم حمزه شحاتة فقال إنهم :

(أناس يسبقون الزمن .. أحيانا يكونون أفرادا وأحيانا مجتمعات كبرى يقل فيها قدر المصطلحات الثابتة .. ويتغير كل شىء منها بسرعة الزمن .. أحيانا أسرع من الزمن .

(٥) دمياطى : رحلة إلى الأعماق ٨٧

من هذه المجتمعات مجتمعات تحاول أن تلغى الزمن لأنها تحس تخلفه عن حركتها .. أو تحس أنه مجرد اصطدام .

إنها مجتمعات المستقبل لأن حاضرها دائما عبارة عن مستودع ، أو متحف لمخلفات الساعة الخامسة والعشرين من ساعة الصفر التى تنطلق فيها المعارك بين الإنسان وبين المستقبل ، ليتحول إلى المستودع الذى يعيش فيه الزمن مع مخلفاته ذكرى من ذكريات الساعة الخامسة والعشرين المنطلقة خارج حدود المكان والزمان وراء الذات العليا التي تتحول ميولها إلى عادات ، وعاداتها إلى ميول .. أو التى ليست لها عادات ولاميول .. الذات التى لاتصدها الحواجز والمصطلحات والقوانين ، ولاتنتظر أن يغيرها الزمن ، لأنها هى الزمن ، وهى تغيره .. وتحوله .. وتطوره لأنها أسبق وأسرع منه)[٦] .

وليس لكلمة (الدنيا) من معنى سوى أنها (النفوس وخوالجها ونزعاتها وعالمها الحفيل)[٧] . والنفوس هى الإنسان و(مادام الإنسان يتغير فإن كل شىء يتغير)[٨] . وهذا هو قانون الحياة فى التحول وعدم الثبات وهو معنى (الجمال) فى الحياة والنفس . والجمال لايكون إلا بالتجدد والتحول الدائم ، لأن غرض الجمال هو تحقيق المسرة فى النفس كى تصل النفس إلى (السعادة) . وإذا لم يحدث هذا فإن الجمال يفقد قيمته . وفى ذلك كتب شحاتة فى مقاله الثانى عن (النقد والجمال)[٩] قائلا :

(كيف يضمن الجمال تجدد المسرة واطرادها إن كان غير قدير على تجديد معانيه وتنويع مؤثراته وتزويدها بالألوان والطيوف والأخيلة الموشاة ؟ فهل يطيق الجمال هذا العبء والزمن جزء من معنى الجمال والشعور به ؟ وأى شىء فى الحياة تبقى له روعة جماله ، وجدة معناه فى نفوسنا وأبصارنا بعد فهمه واستغراقه والتزود بخير مافيه وأجمله) .

---

(٦) الاصطلاح قانون اجتماعى . نشرها الساسى : الموسوعة ١٥٥/٢ ومخطوطة من عبدالله خياط
(٧) حمار حمزة ٦٥ وصوت الحجاز ١٣٥٩/١/٢٠هـ .
(٨) رفات عقل ٩٣ .
(٩) حمار حمزة ٦٧ وصوت الحجاز ١٣٥٩/١/٢٠ .

إن قضية (التحول) ورفض الثبات لمن أهم القضايا الفنية والفلسفية فى أدب شحاتة وفكره . وهى تتردد بإلحاح شديد فى كل كتاباته ، وحسبنا ما نقلناه هنا من أمثلة عليها . والقارىء مدعو لمراجعة أدب شحاتة ليرى فيه المزيد . ولكن من المهم أن نشير هنا إلى أن إيمانه بالتحول ولد عنده منذ مطلع حياته ، فنحن نجده فى كتاباته المبكرة ، كما فى محاضرته عن الرجولة ـ وفى مقالاته الأربع عن النقد والجمال ، وهى أعمال منشورة فى (صوت الحجاز) عام ١٩٤٠ م . ونجد الفكرة أيضا فى مقالاته التى يضمها كتابه (حمار حمزة شحاتة) وهى منشورة فى الأعوام ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩ م . وهو بذلك يبرز كرائد من منظرى حركة الحداثة والتجديد فى الأدب الحديث ، وفى الفكر العربى المعاصر . ولا يعيب فكره هذا سوى أنه لم ينتشر بين الناس فى وقته ، ولاحتى بعد وقته ، وظل الفكر وصاحبه مغمورا محبوسا فى مخطوطات لم تر النور إلا قليلا .

ولأن فكر حمزة شحاتة فكر تحوّليّ فإنه لم يجد مشكلة أمام حركة التحديث فى الشعر ، فكتب دون تردد شعرا حرا على التفعيلة الخليلية ، وشعرا منثورا . وواكب حركة التجديد ، وهو فى معزله كتابة وتنظيرا . والمقابلة الصحفية التى أجرتها معه جريدة (البلاد)[١٠] ونشرت بعد وفاته تؤكد على إيمانه بالتجديد ودعوته إليه . وتحدث فى مكان آخر بحديث حاسم عن القديم والجديد فقال :

(التزام القديم هروب طبيعى من مشقات التجديد .. ولكن من حسن الحظ أن الحياة هى التى تتولى دائما دفع الإنسان إلى الأمام مكرها كان أو راضيا .. إن الشعوب التى تتوقف عن السير مع تيار الحياة والتغيير ، تضطر بعدُ إلى أن تعدو لاهثة وبجنون ، لكى تعوض مافاتها من الوقت .. وفى هذا العدو الاضطرارى مزالق الخطأ وكبواته ـ رفات ٤١) .

---

(١٠) نشرها محمد دمياطى فى كتابه : رحلة إلى الأعماق ٦٧ ـ ٨٩ ونشرت أيضا فى (رفات عقل) ولكن بتحريف وتشويه مشين .

وأنقل هنا قطعة من مقاله الأول عن النقد والجمال يتحدث فيه عن نفسه (عام ١٩٤٠ م) فيها دلالة كاملة على شخص شحاتة وفكره . حيث يقول :

(ليس أحب إليَّ من النصب في سبيل تعديل الموازين ومعاناة الحقائق واحتمال مشقة الهدم والبناء في نفسي وفكري ، فإن كانت الحياة حياة باستمرار حركتها ، وتجدد دواعيها وتعدد صورها ، فالنفس ما تكون النفس العميقة إلا بما يجيش بها من أسباب التغيير والتحول والتقدم والتقهقر .

وأنا ذو مزاج سؤوم . لا أدع الزمن يفجعني في طمأنينة شعوري بطرافة الأشياء ، وأية حقيقة من حقائق الفكر ، أو متعة من متعات الحس ، أو طوبى من طوبيات الخيال الخلاب ، يبقى لها جمالها على الزمن الماضي ، أو يفض الختام كل يوم عن جمالها ، ومعانيه جديدة أخاذة ؟)[١١]

ooo

بقي أن نشير إلى موقف مبدئي يقرر موضع (التحول) في حياة الإنسان . وهو ما أشرنا إليه في مطلع هذا الحديث ، من أن الإنسان بدأ كاملا ، طاهرا ، بريئا ، ثم انحدر من عليائه هذه إلى النقص والإثم ، وارتكس في جهالة عمياء لقرون عدة . وهو مسؤول أمام خالقه ثم أمام نفسه ليعود إلى مبتدأ أمره ، حيث الكمال والطهارة . فالتقدم والتحول يكون نحو (الأمام / العودة) وليس نحو الأمام المطلق . وهذا هو الضمانة الوحيدة من الارتكاس في العبثية . ومن التجرد من الجذور ، ولو حدث التجرد فإن هذا سوف يؤدي إلى تعليق الإنسان في هاوية لا نهاية لها ، ولا أرضية تستند عليها . وما على الإنسان إلا أن يقرر في خياله أي طوبى تهفو إليها نفسه ، ثم يأخذ بالسعي نحوها ، وستتحقق له السعادة في دأبه إليها . وهذا ما حدث لشحاتة ، على الرغم مما قد يظهر للغرباء من أنه رجل عاش شقيا .

---

(١١) صوت الحجاز ١٣٥٩/١/٢٠هـ وحمار حمزة ٦١.

٢ ـ محور (الشعر ـ الصمت)

من القيم الأساسية فى شخصية شحاتة هى توحد الفكر مع السلوك . وما تجده فى أدبه من قيم وفلسفات ، تراه مطبقا فى حياته لا يحيد عنه ، وبذلك تكتمل حركة النموذج فى ما يقول وفى ما يفعل . ومن ذلك هيمنة مفهوم (الصمت) فى أدب شحاتة وبروزه فى كتاباته منذ سنه المبكرة . ثم دخوله هو فى الصمت المطبق فى حياته . وأبرز علامات الصمت فى حياته هى كونه فى القاهرة ساكنا عائشا لمدة تقارب الثلاثين عاما ، من ١٩٤٣ ـ ١٩٧٢ م . ولم يعلم بوجوده فيها أحد من أدبائها ومثقفيها . وذلك صمت فرض شحاتة سياجه على نفسه بناء على مبدئه فى الصمت . وهو موقف ظهر عنده منذ أول مقالات نشرت له قبل دخوله لمرحلة العزلة التامة . ونراه يقول فى مقالة له بعنوان (هول الليل) يشبه نفسه فيها بالليل بصمته وعزلته ورهبته ، ويحدد فكرة الصمت بقوله :

(فِيَّ ميل إلى الصمت ، الصمت الطويل ، ولو اخترت لكنت أبكم . وكل ما يهمنى : أن أسمع وأرى ـ حمار حمزة ٢٢) .

ويقول فى مقالة أخرى بعنوان (صراع) :

(العبء الثقيل هو رأسى ، الذى أنوء بحمله منذ تفطنت للحياة ، وغرست بتجاربها القاسية ، ولو أن لى فى موضعه من عاتقى رأس حيوان أعجم لما أخطأت العزاء فى محنة فمن لى بذلك ؟! ـ حمار حمزة ٥٢) .

كتب هذين المقالين عام ١٣٥٥ (١٩٣٦ م) أى قبل سنة (العزلة) بثمانية أعوام . وكأنه يرهص لها .

ولن يعجزنا تفسير هذه الرغبة المبكرة عند شحاتة فى الصمت وتمنيه للبكم ، إذا نحن تذكرنا (النموذج) الذى هو الإنسان . فالإنسان هو حامل الأمانة التى عرضها الله على السماوات والأرض والجبال (فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا ـ الأحزاب ـ ٧٢) . والنموذج هنا يحس بفداحة العبء وهولِه ، فيتمنى أن لو كان

كالسماء والأرض والجبال خالى الوفاض مثلهن وأبكم مثلهن ، يرى ويسمع مثلما يرين ويسمعن ، فيصير مثلهن يسبّح لخالقه (وإن من شيء إلا يسبح بحمده) دون إعراب (وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لاتفقهون تسبيحهم ـ الإسراء ٤٤) .

ولكن أنّى له ذلك ، وقد كتب عليه قدر محتومٌ منذ أن خلق إنسانا ، وليس جبلا ولا حتى حمارا . ولقد تمنى شحاتة أن لو كان حمارا ، ومقالاته عن حمار حمزة تشير إلى هذه الأمنية فى نفسه . وهذه مقالات كتبها شحاتة قبل ظهور كتاب حمار توفيق الحكيم وحماري قال لى .[١٢] وفيها أعطى شحاتة لحماره كل صفات الخلق التام والجمال والذكاء و(الصمت) والعزلة . أى كل ما يريده حمزة لنفسه من صفات . وقدم ذلك بأسلوب ساخر يفيض لوعة لاذعة ، فيها غضب على البشرية وهروب إلى الحيوانية : الصمت ، العجمة ، التأمل .

وشحاتة يدرك أنه لا سبيل إلى بلوغ هذه الأمنية ، ولهذا فإنه يصير فى مواجهة مع مشكلة ستصبح بالنسبة إليه أزلية ويقرر قائلا :

(بدأت مشاكل الإنسان عندما استطاع الكلام ـ رسائل ١٠٤) ، وهو يقول (استطاع) ويقصد به (قُدّر عليه) لأن هذا هو ما تقدمه فلسفة شحاتة من بُعدٍ فى معانيه .

وها هو تبدأ مشاكله . ويزمع النطق ولكن مع من ؟

يقول حمزة فى حيرة صاخبة باحثا عن جمهور :

(من الحقائق المحزنة أن حاجة الكاتب إلى قراء ، أكثر من حاجة القراء إلى كاتب .. ولا يبدو أن هناك أملا فى أن يتغير وضع هذه العلاقة فى بلادنا ـ رفات ٧٦) .

وتصبح هذه الحاجة عنده واحدة من عقد حياته وهى الجحيم : (الجحيم هو الحاجة إلى الآخرين .. إنها تجربتى .. وأرجو ألاّ تكون تجربة أى إنسان له موقفى وإحساسى ..

(١٢) مقدمة حمار حمزة : للأستاذ عبدالله عبدالجبار ص ٥ .

العذاب يهون عندما يكون هناك أمل .. وعندما لا يكون أمل فهى الكارثة ـ رسائل ١٩٨) .

كارثة هى هذه الساعة على رجل مثل شحاتة لديه ما يقوله ، ويحمل بأمانة ينوء بها كاهله ، لديه سر مهول ويريد أن يبلغنا به : (ما أسهل أن نعرف وما أيسر أن نقول .. ولكن ما أفظع أن نكتم مالا يسعنا أن نقول ـ رسائل ١٠٧) . ولكن من يستمع ومن يفهم ؟ :

(إنها ساعة حرجة أن تدور بعينيك محملقا فى جميع الوجوه والعيون ، فلا تجد من يفهمك ـ رفات ٩٩) .

وهذا عبث يضيق به نموذجنا فيكتب إلى ابنته متسائلا فى تبرم ساخر :

(ألست بحاجة إلى شىء يخلصك من سخف التحدث إلى أناس يعرفون كيف يسيرون على أقدامهم ، ولا يجربون مرة السير على عقولهم ، ولو لمجرد الرياضة ؟! ـ رسائل ١٠٤) .

وهذا يقوده إلى يأس ثائر على البشر ، ويعرض صفحة وجهه علينا ليسألنا :

يا معافى من داء قلبى وحزنى　　وسليما من حرقتى واشتياقى[١٣]
هل تمثلت ثورة اليأس فى وجهى　　وهول الشقاء فى إطراقى

يقول ذلك فى قصيدة كتبها وهو طالب فى مدرسة الفلاح وعمره يومها ـ كما يقول الشاعر محمود عارف ـ عشر سنوات .

وتشتد حرقته على نفسه وعلى ضياع صوته بين البشر السادرين . وتصبح هذه صرخة دائمة النزوع فى حياته كلها ، منذ هذين البيتين فى صباه إلى ساعة موته ، عبر قصائد متعددة من شعره ، وأنقل هنا بعضا مما لم ينشر من هذا الشعر وأحيل القارىء إلى المنشور .

---

(١٣) الساسى : الشعراء الثلاثة ٤٢

ومن غير المنشور قوله فى قصيدة لم يضع لها عنوانا وكأنه يرمز بذلك إلى ضياعه ، وضياع أدبه : (من مخطوطة شيرين) :

آثــرت أن أظما وعفــت مواردى واعتضــت من نومــى انتباهــة ساهد
وصرفــت نفسى عن علالات الهوى لما أجلــت بهــن رأي النافد
ونــذرت نفسى للجهــاد فهالها أن لاتشــد على اللغــوب بعاضد
فإذا مراد النفس أبعــد غاية ممــا يعــين عليه جهــد الجاهد
وإذا الحياة بغــير مجــد قصة زكى القنــوط بهــا فوات الشاهد

* * *

آمالنــا ملء النفــوس فهــل ترى صفــرت من الآمــال نفس الزاهد
أعييت تطلــب فى حياتــك راحة والــكد دأب طريدهــا والطارد
بــين السعــادة والشقــاء متاهة عصفــت بأحــلام الخيال الواعد
والعيش معــركة تمــرس بالأسى قلــب الجبــان بهــا كقلــب الصامد
لولا دواعــى الطبــع وهــى عصية لأطعــت فى الإقــدام نصــح مراودى
كان السمــو عن الصغــار مزية فإذا المزية فى الصغــار السائد
ولَــوَ أن زهــد العاجــزين فضيلة لوصلــت طارف فضلهــا بالتالد
فلقــد عجــزت ومــا زهــدت وصدنى فرط الــكلال عن اعتــزام الصاعد

* * *

قالــوا اعتزلــت النــاس قلــت مخافة ممــا يحــرك فيَّ سوء مقاصدى

ويقول فى خاتمة قصيدة أعطاها عنوان (الكلمة الأخيرة)(١٤) :

قد ودعتك .. ومضيت
على دربى المعهود

---

(١٤) نشرتها جريدة الشرق الأوسط فى ١٩٨٢/٤/١٦م ص ١٢ . وهى من ضمن مخطوطة شيرين .

أحدث دوح الغاب
وأعاتب أحلامى
وككل غريب فى دنياه
أطالع مأساة حياتى
بثبات اليائس
من جدوى أى نضال
قد كانت لحظة وهم مرت بحياتى
ومررت بها
وخبت وانطفأت وتلاشت
لم تترك أثرا
حتى أثرا للذكرى .

* * *

واليأس إحدى الراحتين ، كما تقول العرب ، ولعل شحاتة قد ورث هذا الحل العصابى من أسلافه من شعراء يعرب . وعنهم ينقل أبو حيان (الإمتاع والمؤانسة ١٤٧/٢ ـ ١٤٨) حيث يقول أحد الشعراء :

وأكثر أسباب النجاح من اليأس

ويقول آخر :

إن المطامع فقد والغنى اليأس

ويقول الحارث بن حلزة : (موسوعة الشعر العربى ٣٦٩/١)

ويئست مما قد شغفت به منها ولا يسليك كاليأس

ويجعل شحاتة (اليأس) حلا للمعضلة ، ليس بمعنى الاستكانة والانهيار ، ولكن بمعنى التسامى من فوقها ، واعتبارها معضلة الوجود الإنسانى ، التى لابد من قبولها على

أنها (تكفير) عن الخطيئة . وحدوثها عندئذٍ ضروري للبشر كي يغسلوا بها خطاياهم ، ليفتح ذلك لهم الطريق إلى العودة إلى الفردوس . والمشاكل إذاً لا تحل لتصفو الحياة ، وإنما يتم تقبلها لتكفر بها الخطايا ، ومفتاح ذلك هو (اليأس) من حلها ، وإحلال الرضى بها محل الخلاص منها .

وبذلك بلغ شحاتة محطة اليأس التام من الحياة وجدواها وأخذ الصمت ، لا على أنه انهزام ، ولكنه موقف رافض يتحتم اتخاذه على كل رجل نموذجي . فالحياة تدور في خواء . ودعوة التيقظ لا تجد سامعا . وليس إذاً للنموذج إلا أن يصمت صمت المتربص للحظة الانقضاض . وهاهو يقول في قصيدة وجهها إلى ابنته : (مخطوطة شيرين)

يا بنتاه : أديري رأسك
في أفق الأحلام .
وانتظري - مثلي -
أن يتحقق حلم منها
سيطول الليل ..
نعم سيطول
ولكن
ليس إلى غير نهاية .
لم يمت الفجر
والنور ولود
والصمت المطبق ينسج في بطء
أكفان الظلمة
بألوف الأيدي
يغزل رايات ..
تحمل شارات الإصرار

والصمت عنيد يابنتاه
والصبر ..
رماد تكمن فيه النار
وسكون القرية ..
مفتاح
مفتاح الأمل الموعود
مازال يلجلج فى الأقفال الصدئة
ويحركها من نوم طال
وطاح بها عبر الأجيال
بنتاه ..
سيعلو الهمس رويدا
ويقود السيل
ويجرف أغلال الوهم
وسيغسل
كل دروب القرية
ويطهرها
ويغنى للأطفال
نشيد العيد .

هذه وقفة تفاؤل نادرة الوجود فى أدب شحاتة . بل أكاد أقول إن هذه هى العمل الوحيد لحمزة شحاتة منذ صباه حتى وفاته ، مما نجد فيه وعدا بنشيد آت فى عيد الأطفال . وهذه نغمة نشاز لم تصمد قط فى معمعة الظلام الدامس ، واختنقت هذه التنهدة المفاجأة وسط زفرات الألم الكاسح ، حيث تتلاحق أنفاس النموذج ليتمخض عنها بكائية تلحق بأعقاب هذه القصيدة فتطمسها . وتقول هذه البكائية النموذجية : (م . شيرين) :

شقيت بهـا بـين الكهولـة والصبى مآرب لما أقض منهـن مأربا
تقاضيتهـا عهـد الهـوى وقـد انطوى ومازلـت أرجـو فجرهـا مترقبا
يهيم خيالى فى ذراهـا مجنحا فيهـوى جريحـاً فى ثراهـا مخضبا
أرى مسرح الآمـال أصفـر خاويا وقـد كان مخضر الجوانـب معشبا
ألـمّ جراح القلـب فيه على الأسى مصـيرا عداه الكبـر أن يتعتبا
ينـوء بهـا صبـرى خيالا معذبا وتمضى به الأيام سرا مغيبا

* * *

خيال أجـاد الوهـم نسـج خيوطه شقينـا بمـا أزجـى إلينـا وأعقبا
أرانـى شريدا أنكرتـه بلاده فشرّق مسلـوب القـرار وغربا
وناضـل يستبقـى الرجـاء فلـم يجد عدا اليأس نهجـا والمعاطـب مركبا

* * *

وكيف ومـاق الغمـر للجهـد فضلة أفجّـر فجـرا ، أو أزحـزح .غيهبا
صراع أضـاع العمـر فيه شبابه تكشف عن هول النهـاية مرعبا
أأنـكص ؟؟ لا حتـى أضرّج ممسكا بسيف اعتقـادى ما بقيت وإن نبا
فما أنـا إلا ما أهيم بحبه من المثـل العليا جهـادا ومطلبا
سمـوت بنفسى أن يهـون حياؤها فيسحرهـا برق المطامـع خلبا
رضيت لهـا ضنـك الحياة ورضتها عليه فألفتـه عذابـا محببا
رفيقـان قد عاشـا على غـير صحبة تحـوّل جدب العيش ريان مخصبا

هذه القصيدة كتبها شحاتة فى أواخر أيام حياته ، وكأنه كتبها ساعة مولده ، فهى تمثل فلسفة ما عاشه من أيام على هذا الكوكب الدانى : يأسه من الحياة ، رغبته فى النهوض بها ، رغبته فى إعلان رسالته ، خيبة أمله فى الآخرين ، ضياع جهده ، لجوؤه إلى العزلة والصمت ، ثباته على مبدئه ، تمسكه بالمثل الأعلى ، صموده حتى لحظة الخلاص الكبرى .

وبانتظار هذه اللحظة راح يفرغ ما فى نفسه ساخرا من كل شىء حتى من حياته . وهذا كان يريحه ويسكّن وخز جراحه لبعض الوقت . ولذلك كتب لابنته يقول :

(لاتظنى أننى أبكى بهذه الكلمات ..

إنى أضحك بها وأقهقه ساخرا بنفسي لأنى كنت الغبى الذى يتهمه الناس بالفطنة .

.. والضحك بهذا الأسلوب .. هو العزاء الوحيد الذى بقى لى ..

لقد فهمت الحياة جيدا .. ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد هذا الفهم معنى ولاجدوى .. هذا هو كل شيء ـ رسائل ١١٩) .

أما وقد بلغ فى معرفته للحياة هذا الحد من الشفافية ، فهو يستدير نحو نفسه معلنا ندمه على أنه نطق أصلا ، فيقول فى قصيدة بلا عنوان (م . شيرين) :

هدرت شعورى حين صعّدته شعرا وأشفى لنفسى أن أفجره جمرا

وقال فى مطولته : شجون لاتنتهى [١٥] :

ما اصطبارى على الأسى وثوائى ونداثى من لايجيب ندائى
ألهذا تشقى النفوس بما تهوى وتكبو الغايات بالعقلاء
ويهيم الخيال فى ظلمة الحيرة يسرى على بصيص الرجاء
وتفيض القلوب منطويات بجراح الأسى على البرحاء

هذا سؤال ظل يلح على خاطر النموذج ، ومات دون أن يعطينا جوابا عليه ، ولعله وجده الآن حيث الموت الذى يعطى للحياة تفسيرا ومعنى .

ونجد هذه المواقف فى كل عمل من أعماله . ومن المنشور نجدها فى قصائد مثل : شجون لاتنتهى ، العدل المطول ، ماذا أقول ، أصداف ، حيرة ، ماذا تقول شجرة لأختها . وهى جميعها منشورة فى مجموعة (شجون لاتنتهى) ماعدا العدل المطول (خفاجى : الشعر والتجديد ٢٤٨) .

---

(١٥) مخطوطة عبدالله خياط . ونشرت نشرا محرفا فى شجون لاتنتهى ١٦ .

ويكتب شحاتة بذلك على نفسه الصمت والعزلة ، حتى إن رصيد صداقاته ومعارفه يتوقف عند من كان قد عرفهم وانتقاهم قبل عام ١٣٦٣هـ (١٩٤٣م) . وينتقل إلى القاهرة بجسده فقط ، ويؤطر عالمه الخاص بسياج من الصمت لاتخترقه أية قوة من منطق أو من إغراء . وتصبح حياته خصيصة يتمتع بها المقربون من أصحابه الأوائل الذين دفعهم حبهم وإعجابهم به إلى طرق باب داره فى القاهرة . فكان يسمح لهم بالدخول إلى دنياه يلقى عليهم شعره ، ويدخل معهم فى مناقشات اشتهر بها بينهم حتى كانت المناقشة تطول أحيانا وتمتد إلى عشرين ساعة كما ذكر صديقه الأديب عبدالله عبد الجبار [١٦] .

وولع شحاتة بالمناقشة وحبه لها يحمل دلالة نفسية على (توتر الحاجة إلى النحن)[١٧] . فهو فى عزلته الشديدة يحس بحالة التصدع بين (الأنا) و (النحن) ، ولابد أنه كان يرغب فى إعادة بناء الجسور بين هذين القطبين ، غير أنه لايرضى للأنا بالهبوط إلى مستوى الآخرين الذى يراه منهارا ، فيسعى حينئذ إلى الانتقاء بعد أن أعياه الإصلاح العام . فهو ينتقى أصدقاءه الذين يمثلون له (الجماعة السيكولوجية) ويرى فيهم النخبة الصالحة لتلقيه وتلقى أدبه ، لا كأنداد له بل كتلاميذ ، تكون وظيفتهم التلقى والإعجاب ، وإذا هم جادلوا فإنما يجادلون لطلب المزيد من المعرفة من هذا الحكيم المنتصب أمامهم بقامته الفارهة وفكره العميق . وهو لم يجد هذه الصفات إلا فى عدد من الأدباء السعوديين الذين كانوا يعيشون فى القاهرة ، فمنح نفسه لهم . ولم يظهر للمجتمع الأدبى فى مصر لأسباب ـ أظنها ـ ترجع إلى مثل هذه النزعة عنده . إذ إن مخالطة أدباء كطه حسين والعقاد والرافعى ولطفى السيد لن تحقق له (الجماعة السيكولوجية) التى يسعى إليها . فهؤلاء لن يكونوا من مريديه ، وقد يضطر هو إلى أن يكون من مريديهم ، وسيحتاج إلى زمن قد لايقصر لكى يشعرهم بعظمته ، وبعظمة مالديه من فكر وأدب وهو لا وقت لديه لذلك[١٨] . فاقتصر على

---

(١٦) حمار حمزة شحاتة : المقدمة ١٨

(١٧) حسن عيسى : الإبداع فى الفن والأدب ١٥١ وقد فصلنا القول عن ذلك فى الفصل الثانى .

(١٨) أشير هنا إلى أن الأستاذ محمد حسين زيدان يميل الى هذا التفسير عن عزلة شحاته فى القاهرة والأستاذ زيدان من أشد العارفين بحمزة وخاصة قبل مغادرته الحجاز إلى مصر .

مجموعته المنتقاة والتى حملها من أسراب الماضى البهيج ، واكتفى بهم إلى أن غادر دنياه غير آسف على شىء فيها .

ونحن نرى أن ليس لشحاتة من أسباب الوجود الهادف غير ماله من مثل عليا وقيم جمالية كما قال هو نفسه :

فما أنـــا إلا ما أهيم بحبه من المثـــل العليا جهـــادا ومطلبا

وأدبه وفكره هما صورة هذه المثل العليا ، وهما كينونتها . وهى عنده من الأهمية لدرجة لاتسمح بإهدارها على أى كان . ولذلك سعى إلى إيجاد (الجماعة المثالية) فى مجتمعه الخاص ومن رقى إليها قبله حمزة فيها ، أما من هبط عن شروطها أبعده عنها ، ولذلك فشل زواجه لأن من اقترن بهن من الزوجات لم ترتق واحدة منهن إلى درجة (نحن المثالية) . وتراه يجهد نفسه لتنشئة بناته تنشئة علمية وتربوية عالية كى يلحقهن بالجماعة المثالية .

وإذا لم تتحقق له جماعة المثالية فى مكان أو زمان معينين ، يكون حله عندئذ أن يرتقى بنفسه عن ذل الارتكاس ويلجأ للصمت والعزلة ، وهذه نتيجة أدركهـا شحاتـة وعاينها وقد قال عنها : (التمسك بالمثل العليا كالسباحة ضد التيار ، عاقبتها الغرق أو الوهن .. فى هذا العصر على الأقل ـ رفات ١٠٣). ونتذكر قوله بعد بيته المقتبس هنا مباشرة :

سمـــوت بنفسى أن يهـــون حياؤها فيسحرهـــا برق المطامـــع خلّبا
رضيت لهـــا ضنـــك الحياة ورضتها عليه فألفتـــه عذابـــا محببا

ولذلك قال فى رسالة إلى عبد الله خياط : (إن الشاعر يختفى عندما لايجد سامعا) .

وليس غريبا من رجل هذه حاله ، أن يعزف عن نشر أدبه إذ أين له بالجماعة المثالية (أو الجماعة السيكولوجية) التى تستطيع تلقى أدبه ذا الحساسية المتفردة لتشبعها بفلسفة النموذج ومبدأ (الخطيئة ـ التكفير) . هذا إضافة إلى ماوراء ذلك من أسباب عالجناها فى الفصل الثانى .

ومن الواضح على مسلك شحاتة وعلى أدبه ، أنه كان يحس إحساسا عنيفا بعدم الأمن . فالمصائب التى تعرض لها فى حياته من تنكر أحد أقاربه له فى ماله ، واستتباع ذلك بغدر مالى من صديق حميم له ، ثم فشله فى الزواج ثلاث مرات ، ثم تطويق عنقه بخمس بنات عاش مربيا لهن ، وكونه بلا وظيفة رسمية ، ثم عدم تعلقه بأى شىء فى دنياه سواء مادى أو معنوى كالشهرة والجاه ، كل هذا وغيره الكثير من أحداث حياته ، أسهم فى زعزعة كيانه ولم يشعر شحاتة بالاستقرار قط منذ عام ١٣٦٣هـ (١٩٤٣) حتى وفاته فى القاهرة ١٣٩٢هـ (١٩٧٢م) ، حتى إنه كان ينوى العودة إلى مكة المكرمة منذ أول سنة حل فيها بالقاهرة . ولكنها نية لم ينفذها له إلا المنية بعد ثلاثين سنة من معاناة هذا الهاجس النزّاع . وعاد محمولا على كفن ليدفن حيث ولد فى الوادى الذى ظل فؤاده يهوي إليه .

ولو أخذنا برأى (ماسلو) فى نظريته عن (الشخصية والحاجات)[١٩] وهى تقوم على أن للإنسان حاجات هرمية تبدأ من أسفل الهرم بالحاجات العضوية كالمأكل والمشرب ، ثم الحاجات الاجتماعية كالعيش مع جماعة من البشر مثله . ثم تليها حاجات نفسية كالشعور بالأمن والمحبة المتبادلة . وتأتى على قمة ذلك الحاجة إلى تحقيق الذات .

ومن المؤكد أن شحاتة قد تحقق له منها الأوليان فقط . فككل بشر يولد فى هذا العصر وجد شحاتة مأكله ومشربه ، ووجد له بيتا بين ناس من جنسه . ولكن هذا بالنسبة لرجل فى فكر شحاتة وفى عقليته ، ليس سوى عيش بهيمى ظل يسعى للخلاص منه لأنه لايليق به . غير أنه فى مسعاه هذا تعرض لأزمات فقد بها الحاجة النفسية للأمن والمحبة . فأحس بعدم الأمن واضطرب لذلك اضطرابا شديدا ، وصار يشك فى كل العلاقات الإنسانية خاصة علاقة الرجل بالمرأة ، مما أفقده الإحساس بالحب المتبادل . وهذا يقودنا إلى المحور الثالث وهو :

---

(١٩) حسن عيسى : الإبداع ٩١

٣ ـ محـــور (الحـب ـ الجســد) :

تقف المرأة على نقطة التماس الحساسة فى حياة (النموذج) وفى خط تفكيره . فالمرأة لعبت دورا حاسما فى امتحان ادم . ومازالت تمثل هذا الدور فى حياة الإنسان على هذا الكوكب . فالمرأة روحا وجسدا وفكرة ، تتفتق فى ذهن الرجل ، ويتيقظ معها الحب ويكون الرجل أمامها بين حالتين إحداهما سموٌ والأخرى هبوط . فإن هو استجاب لدواعى الروح ، وحرر نفسه من قيد الجسد ، فسيتحول إلى طائر يغرد فى سماء الحب البهية . ويصير عذريا يغنى لصورة يستخلصها خياله من مايفيض به وجدانه فى معانى الجمال والحب والهيام ، وذاك هو الشاعر العاشق الذى يتفوق على جسده وينجح فى أقسى امتحان فى حياته .

أما إن هو خضع لمتطلبات الجسد ، واستجاب لدواعى الغريزة البهيمية ، فهذا سقوط و (خطيئة) .

ولقد وقف شحاتة أمام المرأه على هذا المفترق : (فى كل امرأة تسرك ، امرأة أخرى تسوؤك ـ رفات ٥٥) .

فالتى تسرك هىَ ذلك الجزء من المرأة الذى يقودك إلى العذرية والمحبة السامية ، بينما الجزء الآخر يسوؤك وهو الجسد ومايرديك فيه من شهوانية .

ومن قبل أن يرتبط شحاتة مع المرأة بالزواج كان يقول : (إن الزواج امتحان عنيف للضمير وللرجولة وللطاقة .. امتحان قد لاتستطيع احتماله قوتك ـ محاضرة الرجولة ١٠٣) .

وهذا الموقف الجذر من المرأة نشأ مع شحاتة منذ صغره ، وهو مخزون عنده فى (اللاوعى الجمعى) من ميراث النموذج عن أبيه الأول . نقول هذا لأنه ظهر عنده فى أدبه وفى مسلكه قبل أن يتورط فى مشاكل الزواج والطلاق .

ويحدثنا محمد حسين زيدان فى عموده الصحفى فى عكاظ عن تحرك الشك فى نفس شحاتة فى المرأة منذ صغره فيقول [٢٠] بعد تمهيد :

(جاء حمزة شحاتة متأخرا وفى وجهه كلام ، عزّ عليه أولا أن يقوله ، ولكننى ابتززته منه حين قلت له : ماذا وراءك ؟ .. فقال : لقد وصلت إلى هنا وأنا أحمل كلمة قالها بدوى ، إذ وقف أمام مدير الأمن العام ، وكأنه قد قضى له حاجته . وكنت جالسا عنده . فلما اعتزم هذا البدوى أن يودع مدير الأمن العام ، وهو لايعرف المجاملة الحضرية ، وإنما هو يعرف كيف يرسل الكلمة المجنحة ، فلازال فى هؤلاء البدو ميراث صناعة الكلام .. قال « الله يجعل ولدك من صلبك » . وسمعت الكلمة تأخذنى الهزة استكنه ما وراءها ، أعرف قيمة الولد التى حدد كل القيم لها هذا البدوى . كأنما عامل الشك يأخذ الرجال إلى ضلالة ، حين لايتقون الله بالطمأنينة واليقين إلى طهارة الأمهات . إن الولد غال ولكن ضلالة الشك ترخصه . كأنما الآباء يفتشون عن التعاسة ، ليس لهم وحدهم وإنما على الأمهات والأبناء) .

ثم يقول الأستاذ زيدان فى ختام كلمته : (وعلى الغداء نسى حمزة شحاتة الكلمة ونسيتها) .

ولكن شحاتة فى الواقع لم ينس هذه الكلمة قط . وقد وردت هى نفسها فى كتابه رفات عقل (ص٥٩/٦٨) بعد ثلاثين سنة من سماعه لها على لسان البدوى . كما أن انطلاقها من لسان أعرابى فى أحد المكاتب لم يكن سوى باعث لما هو متأصل فى نفس شحاتة عن المرأة وتخوفه منها ، وكونها مصدر قلق للنموذج ، وليس له من سبيل إلى توقيها والابتعاد عنها كما يقول :

(كلتاهما تشكل خطرا مباشرا على عقلك : المرأة التى تحبها والمرأة التى تحبك . ولاسبيل إلى توقى الجنون فى الحالتين إلا بمعجزة خارجية ـ رفات ٣٨) .

---

٢٠) عكاظ عدد (٦١١٨) ١٤٠٣/٨/٢٧هـ ص ١١

ويسوء ظن شحاتة بالمرأة إلى درجة يكون الشك هو أرحم الحالات ، على الرغم من ضراوته على النفس وقسوته عليها :

(إذا داخلك الشك في امرأة ، حاول ألا تصطدم بالحقيقة فعذاب الشك مهما عظم ، دون هولها بكثير ... رفات ٦٦) .

ويتردد ذلك فى كتاباته كثيرا سواء المبكر منها أو المتأخر ، وللقارىء أن يستزيد بمراجعة التالى : الشعراء الثلاثة ٤٧/ حمار حمزة ـ ٧٥/ رفات عقل ٣٦/٦٦/٦٣/٦٢ . وغيرها كثير .

وبهذه الخلفية (النموذجية) يتقدم شحاتة نحو المرأة ، وكله خوف ووَجل ، ولكن مع أمل وتشوق للخلاص ، حتى إنه فى ضبابيته هذه ليحس بعبثية لعبة (الرجل ـ المرأة) ويروى فى إحدى رسائله إلى ابنته حكاية تنم عن هذه العبثية وتصورها بسخرية حادة ، من خلال قصة رواها عن شرطى فى الشارع وقف ليحرس كوما من الحجارة وعلى الكوم فانوس ، وتعجب أحد المارة فسأل الشرطى قائلا : (رسائل ٧٥) .

(لماذا تضع الفانوس على كوم الحجارة فى الشارع أيها السيد ؟

ـ فأجاب : لكى يرى المارة الحجارة .

ـ حسنا ... ولماذا تضع الحجارة ؟

ـ أجاب : لكى أركز بها الفانوس ..)

وكأن شحاتة يقول من خلال هذه الحكاية · ولكن لِمَ الحجارة والفانوس أصلا خارجا عن إطار حاجة أحدهما للآخر !

ولذلك فإن الرجل مهزوم دائما أمام المرأة ، حتى وإن انتصر ظاهريا :

(ليس هناك فرق بين أن تكون الغالب أو المغلوب .. إذا ناضلتك امرأة ، فأنت الخاسر وحدك فى الحالتين ـ رفات ٦٨ وقارن ٥٩) .

وحاول شحاتة أن يحل هذه المعضلة لنفسه فنادى حواءه باسم المحبة الخالصة : (الشعراء الثلاثة ٤٥) .

وتاللــه ما أدعــوك للحــب والجنى ولكننـــى أهــواك للطهــر والتقى

وهذا الحس الجميل فى نفسه يتوافق مع هواه وشوقه ليغريه بالمغامرة ، ويحجب عن باصره مخاطر الشك والتوجس من المرأة ، فيسعى للبحث عما سماه (الزوجة الكاملة) مندفعا بمثَلٍ تاقت إليه خواطر نفس مستهامة فى طلب الجمال والكمال . ولكن ما أقصر عمر هذه الأمانى السعيدة التى اختنقت فى معمعة الواقع الخائب :

وذهبــت استسقــى الفضا ئل ، والفضائــل كالسرابِ
ظمآن بــين الشاربين أخــاف تعتعــة الشراب
صفــر اليدين من الحقيقة والحقيقــة فى وطابى
أفخضــت معــركة الظلا م إلى سنــى فجــر كذاب [21]

يستطيع أن يتمثل مثاله الأعلى فى خياله ، فالحقيقة فى وطابه ، غير أنه على أرض الواقع لايجد ليلاه ، فيصبح صفر اليدين من حقيقته التى ملأت ذهنه ، لكن صفرت منها حياته .

وراح مكسور النفس يكتب فى رفات عقل (ص٨٣) :

(إن الزوجة الكاملة لاتقل قيمة عن اكتشاف علمى عظيم .. فإذا جاء يوم تغدو فيه الحياة سخية بالاكتشافات العلمية العظمى ، فإنه لن يأتى اليوم الذى تغدو فيه سخية بالزوجات الكاملات .. لأن هذه سعادة لايستحقها نقصنا البشرى فيما يظهر)

وهذه انتكاسة لتجربة الحب عند شحاتة :

(يواجه الحب أقسى وأخطر تجاربه عندما يتحول إلى زواج ـ رفات ٥١) .

ويصبح الزواج اختناقا ، السجن للرجل أرحم منه :

(حتى السجن أرحم من فتاة عشقتها ثم حولتها حماقتك إلى زوجة ـ رفات ٥١) .

---

(٢١) مخطوطة شيرين ٨٦ .

وتأتى التجربة بقساوة فشلها ، لتؤكد فى نفس النموذج كل ماكان مختمرا فيها عن المرأة من شك وتوجس .

ولكن لِمَ جرب شحاتة حظه مع المرأة ، وهو قد حمل من قبل سوء ظن صارخ فيها ؟ وكيف استجاب لمغريات خياله عن (الزوجة الكاملة) هل كان حقا يعتقد بوجود امرأة تلك صفتها ؟

إننا نعرف أن (النموذج) يحمل فى أعماقه حسا متمكنا فيه عن المرأة وعلاقتها بالتفاحة والإغراء والبريق ، فهل غفل النموذج عن نفسه ليقع فى الخطأ مرة وأخرى وثالثة ، فيتزوج ثلاث مرات ليطلق ثلاث مرات ، ويجد نفسه محملا بخمس بنات ليس غيره مسؤولا عن جلبهن إلى هذا الوجود ؟؟!.

إن غفلة النموذج ليست وحدها هى المسؤولة عما حدث . وذاك لأن له تجارب مع المرأة وقعت مع مطلع حياته وفى صدرها ثم فى آخرها ، جعلته يظن أو يتوهم أن شيئا من الكمال قد يوجد فى المرأة الدنيوية فراح يبحث عنه .

وتجارب شحاتة مع المرأة أخذت معانى إيجابية فى ثلاث مرات فى حياته . وهذه مفارقة غريبة فهو ينجح مع المرأة ثلاث مرات ويفشل معها ثلاث مرات وكأنه كتب عليه أن يخرج خاوى الوفاض مع حواء (٣ - ٣ = ٠) .

وتجاربه الثلاث الناجحة تمثلت فى أمه وفى أخته وفى سيدة ثالثة من بيت جمجوم [٢٢] .

أما أمه واسمها زينب فقد لقى منها حبا أثيرا حيث كان حمزة أصغر بنيها ، ومثلما كانت تحبه وتؤثره كان هو يحبها ، وانغرست فى ذهنه كمثل أعلى ظل يسبغ عليه كل قيم الحياة ومعانيها السامية ، حتى إنه كان يحاول تربية بناته على مثالها . وقد احتلت كل مساحة قلبه ، ولم تدع فيه مكانا لأبيه . وهذه أول مرة تتفوق فيها حواء على آدم . وبلغ حب الأم لابنها مبلغا حساسا لدرجة أنها فقدت بصرها حزنا على حمزة حينما سجن فى تهمة

(٢٢) معلوماتى هنا من : عبدالله عبدالجبار وشيرين حمزة شحاتة .

سياسية .. ولما خرج بريئا من التهمة عاد للأم بصرها . وكأننا امام قصة يعقوب مع يوسف ، غير أن حواء هذه المرة تثبت قدرتها على منافسة آدم . أفلا يحق لابن آدم إذاً أن يفكر فى قلب المعادلة ويبحث عن حواء الكاملة ؟

بلى ... إنه ليحق له لاسيا وقد رأى مثالا آخر لهذه الحواء فى أخته خديجة شحاتة ، التى عزفت عن الزواج من أجل أخيها الأصغر (حمزة) ، فكأنها تتجرد من أنوثتها وتأخذ (بالرجولة) التى هى مطلب شحاتة السامى فى الحياة . وهذه حواء ترفض التفاحة وتضحى بكل أسباب هنائها من أجل (آدم) .

وعاشت خديجة فى بيت حمزة ترعاه وترعى بناته رافضة كل ماتقدم لها من أيد تطلب قرانها ، غير آسفة على شيء من ذلك حتى كأنها ليست بأنثى . وكانت ترى أنها جاءت لهذه الحياة فقط من أجل حمزة وبناته (كما تروى شيرين عن عمتها) . وماتت عام ١٣٨٠هـ (١٩٦٠م) لتخلف وراءها أخا يلقي بنفسه على كرسى فى صالة البيت ، وكأنه جبل مكدس بالحزن والكآبة ، ليس فيه مايتحرك غير عينين سارحتين فى فراغ الوجود المحبوس بين جدران الشقة ، وكأن الدنيا توقفت عن الحراك فى لحظة مغادرة خديجة لها ، ويتوقف معها حمزة لايكتب ولايقرأ ولايرغب فى رؤية أحد ولا فى عمل واجب المنزل من جلب الغذاء لأهله (بناته) . ويظل هكذا سبعة أشهر لايزلزل حزنه مزلزل ولايزحزح من بلواه مسلٍ مهما خف وظرف .

ولكن ابن آدم يأخذ يفيق من كآبته الغامرة شيئا فشيئا ليعود مرة أخرى إلى حزنه الآبد فى بلواه مع خطيئته والتكفير .

وهذا المثل الرائع من خديجة ألا يكون أملا فى نفس ابن آدم عن حواء مماثلة لها : زوجة كاملـــة .

كانت أمه فى مبدأ حياته وأخته فى أواخر حياته بدءا من منتصفها . وبينهما كانت السيدة من آل جمجوم . وهى سيدة رعت حمزة واحتضنته وأولته حبا وعناية ، حينما انتقل من مكة المكرمة إلى جدة فى صباه ليدرس فى مدرسة الفلاح . وغرست هذه المرأة فى ذاكرة

النموذج صورة عالية لنبل المشاعر وصدق الحنان ، جعله يستأنس فكرة حواء البريئة : حواء قبل زمن التفاحة .

ولكن هذا الطالع الخاطف الذى خامر حياة النموذج ثلاث مرات مقسمة تقسيما غريبا على مراحل حياته ، قاده إلى ثلاثة أخطاء سحقت كل ما تفتح فى نفسه من أمل :

(الزواج الأول غلطة . والثانى حماقة أما الثالث فإنه انتحار ـ رفات ٩٥) .

وكأنه كتب عليه أن يرى تحطم أمله الواهم . كى يعود إلى أصله ، ويظل حمزة وفيا لنموذجه . وفى كل امرأة سرته وجد أخرى ساءته : (٣ ـ ٣ = ٠)

ويخرج ابن آدم :

صفر اليدين من الحقيقة ـ والحقيقة فى وطابى

كى يعود صابا كل مافى جوفه من نقمة على المرأة التى تضاعفت خطيئتها الآن . فإضافة إلى ماهو آبد فيها من زمن التفاحة ، جاءت الآن خطايا ثلاث هشّمت فى نفسه مايقابلهن من ذكريات حلَت زمنا ، لكن حواء لم يهنأها أن تدع له تلك الحلوى فسلبتها منه . وتركت له عبء السنين ينهض به وينوء .

ويصل النموذج إلى مرحلة التصدع الكامل فى علاقته مع حواء . ويروح فى قصيدته (موقف وداع) يصور لحظة التصدع التى أدت به إلى أن يقول وداعا[٢٣] ويخاطب حواءه فيقول :

أفلسنـــا والحـــب مطلـــب نفسينا · غريبـــين فى سبيل الوجود
جمعتنـــا أسبابـــه .مثلما تجمع ضدين ، صائـــدا بمصيد
فمضينـــا على هوى يبطـــن الغاية منـــه بـــين الـــظما والورود
وانتشينـــا ـ بل انتشيت ـ فقد ضاع نصيبـــى بـــين الأسى والجحود
لاتقـــولى أهـــواك فالحـــب قيد ودواعـــى الحياة ضد القيود

* * *

(٢٣) الساسى : الموسوعة ١٤١/٢ .

سوف أمضى لغايتـى مثخن الصـدر وأطـوى قلبـى على أوجاعى
غاية دونهـا الونـى ولغوب النفس والوعـر واحتضـار المساعى
غاية اليائس الـذى كره العيش وأسبابـه بدنيا الخداع

* * *

لاتقـولى أخشى عليك العوادى أى شىء أبقـت عواديك منى ؟
وكلينـى لوحدتـى فى زوايا الصمـت أسرى على غياهـب حزنى
وتنـاسى عهـدى البئيس فإن شاقـك أمـرى فسـائلى الليل عنى
فإنـا فيه قطعـة من دياجيه عداهـا عن اليقـين التظنى

وموقف الوداع هذا أصبح أحد المعالم المتكررة فى شعره وأدبه . فإن سها عنه زمنا ، فإنه ما يلبث أن يعود إليه ، وكأنه يذكر نفسه بمبدأ يلزمها به كى لا تغفل مرة أخرى :

ياسيدتى
قد كان فضولا منى
أن أحمل قلبى بين يديّ
ليسكب فى أذنيك
حكايته
فى صُوَر
ينقصها الزخرف ..
لا يشفع فيها غير هواه
بفاتنة لا قلب لها
كلا يا سيدتى ..
لن تجدينى بالباب ..
أعيد الطرقة
لأشكو منك إليك

قد ودعتك ومضيت
على دربى الموعود
أحدّث دوح الغاب
وأعاتب أحلامى
وككل غريب فى دنياه
أطالع مأساة حياتى
بثبات اليائس
من جدوى أى نضال
قد كانت لحظة وهم
مرت بحياتى
ومررت بها
وخبت
وانطفأت
وتلاشت
لم تترك .. أثرا
حتى أثرا للذكرى[٢٤] .

هذا مقطع من قصيدة جعل عنوانها (الكلمة الأخيرة) ويتبعها بأخرى يوصد بها بابه فى وجه حواء مغلقا كل الطرق بينه وبينها ، ويقول فى قصيدته (قصة الإنسان)[٢٥] :

لا تطرقى بابى ...
فقد أوصدته

(٢٤) مخطوطة شيرين . وهى منشورة أيضا فى جريدة الشرق الأوسط ١٩٨٢/٤/١٦ ص ١٢ .
(٢٥) مخطوطة شيرين . وعكاظ ١٣٩٧/١/١٩هـ ص ٥ .

وأمنت ثائرة الرياح
ووهبت عمرى للطبيعة
بين ليلى والصباح
وهربت من أسر الحياة
ورحت
منطلق الجناح .

وكتابه (رفات عقل) يكاد يكون كله مرثية لعلاقة الرجل بالمرأة . وما على القارىء إلا أن يراجع الصفحات من ٣٦ الى ١٠٣ حيث لم تمض صفحة دون إشارة إلى المرأة بألم وحسرة إلا فيا ندر من حالات ستكون شذوذا . وأورد هنا مثالا لما فى هذا الكتاب عن المرأة حيث تقرأ الجمل التالية من ص ٧٣ :

- اذا ركبك عفريت أو ارتبطت بك امرأة ، كان الحكم على مصيرك مجرد تكهن .
- تدور الفراشة حول النور حتى تحترق .. ويدور الرجل حول المرأة حتى تمسك به .
- المرأة كالصياد الماهر ، تتعامى عن الفريسة ، ولاتضرب إلا فى اللحظة المناسبة .
- حتى العفريت الذى يركب المرأة يتعذر عليه الخلاص منها وفيه رمق .
- يحدث أحيانا أن يفلت رجل من امرأة .. ولكن بعد أن يكون قد لحق به العطب ...

* * *

ويدخل حمزة شحاتة فى صراع مع المرأة يصبغ حياته كلها ، فكرا وأدبا ومسلكا ، مبتدأ بالشك والتوجس ثم بالإخفاق فى كل محاولات الارتباط مع المرأة . وأخيرا يرفض المرأة وينفيها من عالمه . ويجعلها مصدر البلوى ، وينسب إليها مسؤولية تدهور آدم إلى سفليين .

وهو بهذا الصراع مع المرأة يفقد نصف وجوده ، مما أدى به إلى العيش منشطر الكيان - . وقاد حياة مختلة التوازن ، مما أثر على كل مساعى حياته . وحاول أن يعزل المرأة من حياته ، ولكنه لم يستطع تحقيق ذلك لأن المرأة هى نصف الحياة البشرية ، وهى

المتمم للوجود الإنسانى على الأرض . وآدم هبط إلى الأرض مع حواء وعاشا معا يصنعان حياة الأرض . وينفذان حكم الله عليهما . فهما مشتركان بالإثم وبالجزاء . ومن ثم فهما يحملان مسؤولية مشتركة بينهما .

ولكن شحاتة ألقى بكل عبء الخطيئة على المرأة . وانتظر منها أن تسمو فوق عوادى البشر لتكون (الزوجة الكاملة) . فلمّا لم تفلح فى تحقيق هذا المستوى السامى ، راح يصب عليها جام غضبه الموروث والمكتسب . وهذا أوجد عنده صراعا حادا مع نصفه الآخر ما استطاع حمزة قط أن يحله . وما استطاع الخلاص منه . وعاش ما تبقى له من عمر يعانى من آثار هذا الصراع الذى أضر بنفسه وبدنه ، فصار قلِق النفس مزعزع الوجدان . وأصيب فى بدنه بأمراض ذات صلة بالقلق كارتفاع السكر وانفصال الشبكية . كما ذكرنا من قبل فى الفصل الثانى .

ولكنه فى وسط هذه المتاهة وجد لنفسه مع المرأة لحظات صفاء ندرت فى حياته ، ولكنها إذا جاءت فجرّت كل ما فى نفسه من شوق وولع ، وقصيدته (غادة بولاق) تروى انفجار هذه المشاعر فى موقف هيام فريد .

فهذا الرجل الذى استحكمت رجولته ، حتى تجرد بها من كل رابطة تعيد له ذكرى حواء ، أو ذكرى لياليها ، يجد نفسه فى أحد أحياء القاهرة أمام فتاة لا يعرفها ، ولا يعرف عنها شيئا ، سوى أنها آية فى الجمال والبراءة والصفاء ، فيرى فيها أثرا لحواء ما قبل التفاحة ، ويتفتق الحب فى صدره ، فيفيض بكلمات حلت حتى لكأنها ليست من شحاتة عن المرأة . وكأنه ينتفض اندهاشا ومناجاة ولوعة ، حين يقول مخاطبا هذا الطيف الخاطف لحواء الأولى الصافية :[٢٦]

ألهمتِ والحب وحى يوم لقياك رسالة الحسن فاضت من محياك

---

(٢٦) مخطوطة شيرين ونشر بعضها فى المدينة المنورة بعنوان (رسالة الحسن) عدد (٥٠٠١) فى ١٤٠٠/١٠/٢٤هـ ص ١٠ وبعضها نشر فى الساسى : الموسوعة الأدبية ١٤٤/٢ بعنوان (ياجارة النهر) . ونشرت فى كتاب مستقل بعنوان (غادة بولاق)

من أين يا أفقي السامي طلعت بها — حقيقـة ، ما اجتلاهـا النـور لولاك
كانت بنفسي ـ وقـد طال المدى ـ حلما — فصورتـه لعينـي اليوم عيناك
لم أشهـد الحسن يبدو قبـل مولدها — إلا صناعـة أصبـاغ وأشراك
حتـى برزت به ، فى ظل معجزة — يضـاعف الصـدق معناهـا ، بمعناك
رؤى سماوية الآفـاق رنحها — شذى الـطل يتنـدى من ثناياك
ونفخـة من عبـير الغيب ترسلها — للحـالمين بسر الغيب ، رياك
ونغمـة من أغانـى الخلـد وقعها — لمهجتـى طرفـك الساجـى وعطفاك
سما الخيال بهـا نشـوان منطلقا — من أسر دنياه مشغوفـا بدنياك
دنيا الهـوى والمنـى تروى مفاتنها — روافـد الطهـر شعـرا من سجاياك

وهذه ذكرى لجمال مفقود استجابت لها نفس الشاعر مصداقا لرأيه بالجمال المفقود :

(الجميل المفقود يبقى جميلا فى النفس . ولا يفقد سماته وتأثيره ومزاياه الفاتنة ، لأن الزمن لم يعد جزءا من حقيقته الزائلة . والمؤلم تبقى صورته المحزنة أو المثيرة أثرا تتردد به صور أشباهه وبواعثه ـ حمار حزة ٨٩) .

وهذه أغنية شحاتة العُذرى ، الذى فقد (عذريته) على أيدى ثلاث نساء ، وظلت هذه النشوة العذرية عنده مطموسة تحت آلامه الكاسحة ، حتى تفتقت على منظر تلك الفتاة المصرية التى تفيض جمالا وصفاء وبراءة ، لم تدنسها أيادى البشر وآثامهم . ولكن هذه نشوة جاءت بعد أن بلغ الوهن من النموذج مبلغه فلم تكن سوى صحوة موت مالبثت أن تحولت إلى سكرات أعقبتها الخاتمة .

(وسنتعرض لدراسة القصيدة فنيا ، وصلتها بالشريف الرضى فى الفصل السادس إن شاء الله) .

أما الموقف المشرق الثانى لشحاتة مع المرأة فكان مع ابنته شيرين . وهذه حواء جديدة ومتميزة فهى من سلالته ، أى أنها صورة لأمه ولأخته ، وهى تعكس عنده الجانب (الذى يسرك) فى المرأة . وفى رسائله إليها ، كان يشير إلى أنها عزاؤه فى دنياه ، ويناديها

يابنتى الصديقة . ورسالته الأولى إليها تشير إلى شدة تعلقه بها وحبه لها . ولكنه مع كل ما أولاها من محبة وإكبار ، كان يقول لها أحيانا كلاما تتسرب من خلاله صفات هى من صنع النموذج ، وإن كان شحاتة يقولها على سبيل الضحك والممازحة . مثل أن يقول لها : أيتها الحمقاء / أيها البنت الساحقة / أيتها اللئيمة / أيتها البلهاء /[٢٧] ويصفها فى إحدى الرسائل مستخدما التورية قائلا ضمن رده على من وصفوه بأنه فلتة : (يا للعار ـ أأكون فلتة بعد ستين عاما ـ وخمس بنات أنت « الكوبرا » فيهن ـ رسائل ٩٥) .

وهذه الصفات وردت فى ممازحة من أب مع ابنته . ومن الممكن ان نوقفها عند هذا الحد ، ولكننا نرى فيها أثرا لضغط النموذج على ذهن شحاتة ، حتى فى ساعات لهوه ، مما يجعل بعض معتقدات النموذج تتسرب من وراء الكلمات ، محدثة هذه الصفات التى يضحك لها الأب وتتسلى بها البنت ، ويرضى بها الحس المكبوت للنموذج ، الذى لا يدع لشحاتة لحظة هناء واحدة ، دون أن يتبعها بذكرى توقظ المأساة فى نفس حاملها . حتى إننا لنراه يسلب منه صورة حواء الصافية التى رآها فى (غادة بولاق) ، فبعد أن يتفجر الحب فى قلبه ويسلو به لحظات ، إذا بالنموذج يأتى ليختم هذه السعادة المباغتة ، بأن يكشف عن قناع حواء ويحولها إلى هاجرة تغدر بحب النموذج لها ، وعند نهاية القصيدة يتكشف لنا الموقف حيث يتشكى الشاعر :

أظمأتنى ، وصرفت الكأس ظالمة ... عنى ، بثغر على الحالين ضحاك
أكلما ساء ظنى فيك ، واندلعت ... نار الشكوك بقلبى فى نواياك
بدا بعينيك فى ظل الأسى قبس ... من الحنان فأرجوه وأخشاك
وأى حاليك أرجو والطريق دجى ... غشاها بظلام اليأس حالاك
شرقت فيك بدمعى وانطويت على ... نزف الجراح بقلبى وهو مأواك
أنى اتجهت بعينى لم أجد فرجا ... لى فى هواك ولا سلوى فرحماك

(٢٧) رسائل ٨٢/٩٤/١٥١/١٧٧/٢١٢

ألا أراك ؟ ألا أصغى إليك ألا أصوغ فيك علالاتى لألقاك
لم يلهنى عنك ماقى مصر من أرب فمن نأى بك عن حبى وألهاك
يا بنت حواء إن أبعدت غادرة وافى الخيال على بعد فأدناك
وما الخيال بمغن عنك نائية لكنها نفثة المحرور ناداك

* * *

ما كنت يا قدرى العاتى سوى امرأة ممن مررن بقلبى لو توقاك

ويخرج ابن آدم بذلك صفر اليدين من بنت حواء . بعد أن شهد كل أحلامه فيها تتهشم مخلفة له الأسى واللوعة ، وليته وجد نفسه راضيا من الغنيمة بالإياب .

* * *

هذه القضايا الثلاث التى تحدثنا عنها فى هذا الفصل : (التحول ـ الصمت ـ المرأة) ، تمثل المحاور الرئيسية التى تحرك فيها ومن فوقها كل أدب شحاتة . واصطبغت بها حياته ، بشكل موحد ومتلاحم . فهو فى ذلك يقتفى أثر أستاذه أبى العلاء المعرى ، بالتزام المبدأ وتحويله إلى مسلك حياتى . ومن الواضح أنه صمت إذ لم ينشر شعره بعد سنة ١٣٦٣ (١٩٤٣) وتنكر للمرأة بتطليقها ثم بتسليط الكلمة عليها . أما التحول فقد كان من دأبه فى فكره وفى نظرته للحياة . ومازال كذلك حتى وافته منيته . إنه النموذج يخلع كل الأقنعة من على وجهه ويأتى إلى هؤلاء الناس عاريا من كل زيف وخداع . وقد تعودنا فى تاريخ الإنسان أن نرى البشر يحملون لكل حادث لبوسا ، ويعيش الإنسان بوجوه متعددة فى حياته . فقد يكون مفكرا وفيلسوفا فى ما يكتب ، ولكنه غير ذلك فى معاشه . ونعرف عن جبران خليل جبران مثلا أنه رجل مجون ولذة فى خاصته ، بينما كتاباته توحى بغير ذلك حيث نجد فيها حسا إنسانيا روحيا راقيا . وكذلك الغالب فى طبع البشر ومسالكهم[٢٨] .

---

(٢٨) من ذلك جرير والفرزدق واختلاف شعرهما عن مسلكهما فجرير شاعر غزل ونسيب رقيق ، مع عفته فى المسلك وحصانته . بينما الفرزدق زير نساء ولكنه ضعيف الغزل فى شعره .. ولعل ذلك ضرب من التعويض النفسى . را : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ٢٩ . تحقيق دى خوى . بريل . لايدن ١٩٠٤م .

ولكن حمزة شحاتة يشذ بنفسه عن سائر الناس فيلزمها مالم يلزموا به أنفسهم . حاملا بذلك حياته على مشقة العيش وعناء الزمن الناكر . وما زال يعاني ويصبر حتى قادته فطرته إلى جادة الزهد .. وهو ما انتهت إليه حياته في آخر عمره حيث روت لى ابنته شيرين أنه انصرف حينئذ إلى مولاه ، ينفق ساعات نهاره بالعبادة والتسبيح . وعزف عن كل ما تقدمه الدنيا من مغريات ، حتى إنه حرَّم على نفسه لبس الجديد من اللباس ، واكتفى بلبس مالديه من قديم ، ولكنه كان يصر على النظافة في ملبسه وفي بدنه . أما ما يأتيه من جديد الملابس كهدايا من محبيه فقد كان يتصدق به . ويبدو أن مسلكه هذا خفف عنه كثيرا من عبء الحياة وضغطها عليه . ولاريب أن هذا كان علاجا ناجعا له لكنه تأخر في معاطاته حتى أنهكه الداء وعشى في نفسه وبدنه .

ولقد خطى شحاتة نحو التصوف خطوات تدريجية تتفق مع مفهوم التحول الذى هو أحد مبادئه . فهو قد أدرك طريق التصوف ورآه . كما يدل قوله التالى :

(يقولون إن لكل مشكلة حلا . ولكنى عرفت بالتجربة الواقعية أن لكل حل عدة مشاكل . فأنا الآن أتقبل المشكلة وأغفل الحل . هذا أسمى مراتب التصوف ـ رفات ١٠٠) .

إنه يكتشف طريق التصوف هنا ولكنه يكمل جملته هذه قائلا : (ولكننى لست متصوفا ، وإن كنت تأمليا ومتجردا) . ولكن هذا القول ليس سو ، مرحلة انتقالية من حياته ، خطا به أخيرا إلى الحل النهائى ، الذى خلع به آخر أثر للأقنعة ، ليتمم باقى أيامه على هذا الكوكب ، كيانا صافيا بريئا عاريا من كل مادى . ولا لباس له غير الحقيقة المطلقة : حقيقة الإنسان الكامل الذى تصدق فيه الرسالة الحقيقية لابن آدم على هذه الأرض ، حقيقة قوله تعالى :

(وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون . ماأريد منهم من رزق وما أريد أن يطعمون . إن الله هو الرزاق ذو القوة المتين ـ الذاريات ٥٦ ـ ٥٨) .

***

الفصل الرابع

انفجار الصمت
«تشريح النص»

The Goal of literary works is
to make the reader no longer
a consumer but a producer of
the text . Barthes S/Z .4

(إن هدف العمل الأدبى هو جعل القارىء
منتجا للنص ، لامستهلكا له ـ بارت) .

لماذا كان الصمت
نصيب المتطلع للكلمة .. للتفسير
قد طالت مرحلة الإبهام
وكرهت الصمت
واشتقت إلى كسر قيودى ..

حمزة شحاتة ـ الكلمة الأخيرة .

لم نعد نقبل بالوقوف أمام النص كمتفرجين ، ليس بيدنا غير تلقى ماقد قاله الكاتب . هذه حالة مضى زمانها بارتقاء القارىء إلى منتج للنص . ولن يكون من الممكن العودة إلى الوراء ، بعد أن خطى عقل الإنسان وخياله خطى واسعة الأمداء إلى الأمام ،

كى يغزو النص من أعماقه ويعيد تشكيله ، تماما مثلما كانت كتابة النص إعادة لتشكيل اللغة . وهنا يكون اللقاء المثمر بين عناصر النص الثلاثة الأساسية : القارىء / الكاتب / اللغة .

ومن هذا المنطلق نأتى إلى نص شحاتى لتشريحه وتفكيكه لإعادة صياغته من جديد بين يدينا . وسنستعين بنصوص شحاتية أخرى تساعدنا على تفكيك النص من باب (تفسير الشعر بالشعر) . فالشعر ليس عملا عاديا ولكنه شعر ، والتعامل معه لابد أن يكون شعريا ، ولن يكون بوسع القارىء إلا أن يتحول إلى شاعر كى يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعرى .

والنص الذى نأخذ فى قراءته هنا هو غنائية (ياقلب مت ظمأ) :

زادته فى الحب عقبى أمره رهقا ... عان بجنبى يهفو ثائرا قلقا
يظل إن ذكر الماضى وفتنته ... غضان .. راحته أن يلفظ الرمقا
تحيى خيالات ماضيه له صورا ... ماتت وخلفت الآلام والحرقا
ورب ذكرى أذاقت نفس باعثها ... ويلا يزلزل عزم الجلد والخلقا
ياقلب غرك من ماضيك رونقه ... وأن حظك فيه كان مؤتلقا
وأن مسرح لذات الهوى شرع ... حوى الحياة مدى ضم الهوى أفقا
وأن جدولك السلسال مطرد ... على حفافيه ينمو الزهر متسقا
يلقاك بالورد طلقا من مناهله ... وبالمفاتن يسبى سحرها الحدقا
رفت عليه معانى الحسن سافرة ... فاقت بما ذاب من ألوانها الشفقا
وأن محرابك القدسى كنت به ... العابد الفرد يحبوك الرضا غدقا
تقيم فيه فروض الحب خاشعة ... ألقى عليها الهوى من صدقه ألقا
فاليوم نوزعت فى مثواك حرمته ... وعدت تشهد من عباده فرقا
وزاحمتك على أركانه مهج ... عبادة الحب فيه تشبه الملقا
والماء ؟ لاماء ياقلبى .. فمت ظمأ ... ودع مدنسه يهلك به شرقا

١ـ العنوان : أول مايواجهنا من القصيدة هو عنوانها : ياقلب مت ظمأ . وهذه مفارقة عجيبة دائما ماتكون خادعة ومضللة . فالعنوان فى القصيدة ـ أية قصيدة ـ هو آخر مايكتب منها ، والقصيدة لاتولد من عنوانها ، وإنما العنوان هو الذى يتولد منها . ومامن شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات . وهو بذلك عمل فى الغالب عقلى . وكثيرا مايكون اقتباسا محرفا لإحدى جمل القصيدة . وعلى الرغم من (لاشاعرية) العنوان فإنه هو أول مايداهم بصيرة القارىء .

والعناوين فى القصائد ماهى إلا بدعة حديثة ، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب ـ والرومانسيين منهم خاصة ـ وقد مضى العرف الشعرى عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين . ومن النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان . وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا ـ لا دلاليا ـ كأن يقال لامية العرب ، لامية العجم ، سينية البحترى .. إلخ . وهذا أقرب إلى روح الشعر ، لما يحمله من إشارة صوتية هى من صميم الصياغة الشعرية . وكم نرى العرب هنا على درجة عالية من الحس الفنى مع أشعارهم ، فالشعر تحرر للغة وللإنسان وانعتاق من كل القيود . والشاعر ليس إلا هائما منطلقا خارج نفسه وخارج واقعه :

(ألم تر أنهم فى كل وادٍ يهيمون ، وأنهم يقولون ما لايفعلون ـ الشعراء ٢٢٤ ـ ٢٢٥) .

وكل محاولة لتقييد الشعر فهى تآمر ضده . وهى مخالفة لاصوله . ولذلك فإن الإنسان لايقترف هذا الخطأ فى حق التجربة الشعرية ، إلا بعد زوال ملابسات الحالة اللاشعورية التى ولدت الشعر . حتى إذا ماعاد الشاعر من هيامه ورجع له وعيه ، نط عقله من رأسه لينتهك حرمة القصيدة ، فيعدل بيتا ويبدل كلمة ، ويضع عنوانا . والشاعر عادة يظن أنه بذلك يصلح القصيدة ، بينما هو يفسدها ، إذ يطلق عليها أسلحة الواقع ومحسوساته ، فيكدر صفاء العطاء الخيالى الذى انعتق لحظات من قيود الواقع المشحون بشروط خارجية متعسفة . ولذلك فإن علماء اللغة كالخليل بن أحمد يصبحون هم أسوأ الشعراء وذلك لأن عقولهم تغلب أخيلتهم فلا تدع الخيال يدر عطاءه . وإذا ما أعطى الخيال ولو قليلا ، تدخل العقل ليفسد هذا العطاء بأن يعيد الشاذ إلى القاعدة ، والمجاز إلى الحقيقة ،

والانحراف الأسلوبى إلى العرف البلاغى . ولايبقى من التجربة الشعرية بعد ذلك شىء يذكر سوى ظاهر النظم ومرصوص القول . وهذا هو ماعناه المفضل الضبيّ حينا قال إن علمه بالشعر قد منعه من قوله كما ينقل عنه المرزبانى (الموشح ـ ٢٢٣) .

ولذلك فإن حالة الوعى تصبح أسوأ حالات التلقى للشعر ، وأحكامها على الشعر ظالمة ، لأنها حالة عقلية ومقاييسها عقلية . والشعر غير عقلى . وهذا يتطلب من المتلقى أن يخضع نفسه لحالة تماثل حالة ميلاد الشعر : حالة لاواعية . وذلك كى يضمن تلقى القصيدة على الحال الصحيحة .

ومادام الشعراء يهيمون ويقولون مالايفعلون . أى أنهم ليسوا أشخاصا أسوياء . والواحد منهم عندما يقول الشعر يتحول ، قبل أن يتم له ذلك ، إلى شخص آخر غير شخصه المعهود بين الناس . فحمزة شحاتة شاعرا ليس هو حمزة شحاتة الرجل المعروف بين الناس ، ولذلك فإنه يقول فى شعره ما لايمكن قوله فى سائر الحالات ، مثلما كان كعب بن زهير يقف أمام رسول الله ﷺ فى مسجده وبين صحابته ، فيتغزل فى سعاد الجميلة ويتحسر على فراقها ، فلا يجد من الرسول إنكارا ولا ازورارا ، وإنما يتلقى بردته ، ومعها الأمان والإيمان ولو أن كعبا قال كلامه ذاك فى غير الشعر لكان جزاؤه الحد والجلد لأن فى قوله قذفا لمحصنة . ولكنه شعر شاعر يهيم فى أوديته ، ويقول مالايفعل ، أى أنه ليس كعبا العادى ولكنه كعب الشاعر .

ومادامت القصيدة هى حالة تحول للإنسان من عاديته إلى هيامه ، فلابد للقارىء أن يتحول كذلك . فأنا حينا أقرأ قصيدة شحاتة لست عبدالله الغذامى الرجل العادى ، ولكننى عبدالله آخر انسلخ من نفسه مثلما تنسلخ الحية من جلدها ، وذلك مع القصيدة ومن أجلها وبمفعولها ، وهذا ليس خضوعا من القارىء أو سقوطا فى سلطان الشاعر أو القصيدة ، وإنما هو كالجرى مع النص السابح بنفس سرعته ، حتى إذا ما تعانق القارىء مع القصيدة تم لهما الانعتاق الكامل من سلطان الكاتب ، ويتسنى للقارىء حينئذ البدء فى إعادة تشكيل النص بين يديه ، بعد أن امتلك ناصية القصيدة .

ونعود الآن إلى ما أصبح إشكاليه فنية : العنوان ، فهو عمل غير شعرى ، جاء فى حالة غير شعرية . وهو قيد للتجربة فرض عليها ظلما وتعسفا . ومع ذلك فهو عادة أكبر مافى القصيدة ، إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه ، وهو أول لقاء بين القارىء والنص ، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب ، وأول أعمال القارىء . وعند ذلك يبدأ التشريح والتفكيك :

ياقلب مت ظمأ :

هذا هو العنوان الذى وضعه شحاتة لقصيدته . وأول مانلاحظه هنا هو أن العنوان بعناصره الأربعة يا/قلب/ مت/ ظمأ . مأخوذ من البيت الأخير فى القصيدة :

والماء . لامــاء ياقلبــى فمــت ظمأ ودع مدنســه يهلك به شرقا

وهذا يحمل مصداقا لما قلناه فوق ، إذ لو كان العنوان موجودا فى ذهن الشاعر قبل القصيدة لكنا وجدنا أثره على الشعر مبكرا فى مطالع الأبيات على مبدأ (الإجبار الركنى) وهو مبدأ سنتعرض له لاحقا فى هذا التشريح .

ومع هذا نجد أنفسنا مضطرين للتعامل مع العنوان وتفكيكه ، كى ندخل من خلاله إلى القصيدة . وأول عناصر العنوان وأفدحها هو (يا) .

هل الشاعر ينادى ؟ هذا السؤال بهذه الصياغة يبدو طبيعيا وصحيحا . ولكنه غير طبيعى وغير صحيح . ففى الشعر لايمكن لهذا السؤال أن يكون صحيحا ، لأنه يتضمن عزل القارىء وإبعاده عن القصيدة . ومن ثم ترك القصيدة لتصبح فعـالية خطـابية لكاتبها . وفى هذا تجريد للشعر من كل خصائصه . ولو قلنا إن (الشاعر ينادى) فهذا معناه أننا نتصور حمزة شحاتة واقفا فى أحد شوارع القاهرة (حيث ولدت القصيدة) وقد أطلق لسانه صارخا : ياقلب . وهذا لم يحدث قط فشحاتة لم يطلق لسانه بهذا الصوت الشعرى (يا) ، كما أنه لم يقله بنفس الطريقة التى ينادى بها إحدى بناته لتحضر له شربة ماء . ونحن حينما نقرأ هذه الجملة لانضع شحاتة فى أذهاننا ونتصوره يطلق هذه

المقولة . إننا حينما نقرأ جملة شعرية نحولها لاشعوريا إلى عالمنا نحن ، ولو جربنا ذلك فى أثناء قراءتنا للشعر ، وسألنا أنفسنا عما نحس فى حالة تفاعلنا مع القصيدة ، لأدركنا أننا لانفكر بالشاعر أبدا ، ولكننا نضع أنفسنا فى مكانه ، وكأننا نحن القائلون . إذاً ليس هناك شاعر ، فقد انتهى دوره منذ أن كتب عنوان القصيدة (وهو آخر ماصنع) . وظلت القصيدة معلقة فى الفضاء ، سابحة فى كون الله ، حتى تصادمت مع القارىء الذى يتناولها ، ويطلق نفسه معها . فلا شاعر ، ولانداء .

والياء ليست يا النداء ، لافى فعل الشاعر وقد مات ، ولا فى فعل القارىء . فعمليا : لا أحد ينادى أحدا . وفنيا : الكلام استقل عن قائله وأصبح فاعلية قرائية تحدث بسلطان القارىء فحسب .

إذاً ماهى (يا) إذا لم تصبح نداء للقلب ؟

لكى نعرف ماهية الياء (وليس معناها ، لأن المعنى ليس هدفا شعريا) ، لابد لنا من البحث عن الياء الشحاتية مما يستوجب استدعاء نصوص شعرية شحاتية أخرى لتعيننا على رؤية أمداء الياء هنا :

للياء مع شحاتة تاريخ فنى مديد حالاته هى :

أ ـ متلاحمة مع الليل . والليل رمز شحاتة ، فقد اختاره اسما له فى ملاحاته مع العواد ، وشبه نفسه بالليل فى إحدى مقالاته (حمار حمزة ـ ٢٢) . وترددت مناجاته لليل فى كثير من أشعاره منها قوله فى إحداهن :

وأطرق لايجيب الليل فى مأساته تاها
وقال الصمت ما أشجت به الكلمات معناها
بلى ياليل إن البعد أشقانا وأشقاها

من الواضح هنا أن (ياليل) فى البيت الثالث ليست نداء ولا مخاطبة ، ولكنها قد تكون مناجاة هائمة تنطلق من لسان صاحبها كانطلاق الدمعة من محجر العين ، ومثل

انكسار التنهيدة الحبيس فى الصدر. حيث لاتتوجه الكلمة إلى مخاطب. بل لا يوجد مخاطب. والشاعر لاينتظر جوابا، وإنما هو يطلق قوله ليسبح فى فضاء الله، كانطلاق النفَس سابحا فى الهواء: أى إطلاق الكلمة وإعتاقها وتحريرها من الانحباس فى جوف الشاعر كى لاتحرقه ويحرقها.

ب ـ متلاحمة مع المرأة (وقد عرفنا عن المرأة مع شحاتة مافيه كفاية فى الفصلين الثانى والثالث):

يا سيدتى
قد كان فضولا منى
أن أحمل قلبى بين يدى
ليسكب فى أذنيك حكايته
فى صور ينقصها الزخرف
لا يشفع فيها غير هواه
بفاتنة لا قلب لها
كلا يا سيدتى .. لن تجدينى بالباب
أعيد الطرقة
لأشكو منك إليك
قد ودعتك .. ومضيت

هذه صورة لتجربة حب يائسة، لم تعش سوى مدى زمنى قصير جدا. وقد تحدد زمن الحب بدءا ونهاية فى الماضى القريب. فهو بدأ فى البيت الثانى: (قد كان فضولا منى ...) حيث ارتبطت كان بقد ... والفعل الماضى إذا ارتبط بقد دل على الماضى القريب[1] من الحال. وكذلك كانت النهاية: (قد ودعتك .. ومضيت) وصفة

(1) عباس حسن: النحو الوافى ٣٣/١ (دار المعارف. القاهرة ١٩٦٠).

(سيدتى) ليست سوى سخرية من الشاعر بهذه التجربة الفاشلة . وجاءت (يا) لتعمق هذه السخرية وتغرسها فى إيقاع القصيدة استجابة لدواع فنية اقتضتها موسيقية القصيدة المنسابة ، حيث بناها الشاعر على بحر رشيق الوثب ، يحتاج إلى مساعدات إيقاعية تكثف أثره فى نفس المتلقى كى لا يظن فيه النثرية وهو بحر (الخبب الحر) .

وورود الياء هنا ضرورة فنية استدعتها روح السخرية فى القصيدة وحاجة الإيقاع . ولكنها ليست نداء بأى حال ، إذ لا وجود لمخاطب ، حيث ودع الشاعر سيدة التجربة الفاشلة ، وانتهى أمرها قبل ميلاد القصيدة .

جـ - الياء مرتبطة بالجمال :

فياحسن ما أقسى احتكامك إن هفا	بك الزهو لم تحفل لعانيك موثقا
ويا ليل سامرنى عل السهد والجوى	فما زلت ألقاك السمير الموفقا
وعد بى إلى الماضى القريب وإن غدا	بعيدا وإن أذكى الشعور وأرهقا
فقدت وإياك العزاء فمن لنا	به غير أن يشكو كلانا ويأرقا

هذه من قصائد شحاتة المبكرة[٢] . وهى تشير إلى بداية التصدع فى علاقة شحاتة بحواء ، مثلما تشير إلى حاجته إلى الآخر ، فهو لم يزل فيها (عانيا) ويخاطب الحسن بلهفة المتطلع إلى القبول ، ولكنه يلجأ لليل عندما لا يرى لدى الحسن غير الجفاء . والنغمة هنا هاجس المتوجس الذى يرى فى الإقدام عطبا فيحجم . فهو لا ينادى الحسن ولا يخاطبه ، وإنما يتحرش به من بعيد دون أن يقترب منه . وحاله كحال من يسير فى ظلام البيداء ، والرعب يملأ قلبه فلا يجد له من سلوى غير أن يناجى أشباح الظلام ، كأن ليس فى روعه خوف منها ، ولكن حاله على عكس ذلك ، ولو سمع ردا على مناجاته لسقط مغشيا عليه .

---

(٢) من : السامى : الشعراء الثلاثة ٤٣ .

وهذه صور ثلاث لورود الياء فى شعر شحاتة ، كلها ذات أبعاد نفسية وفنية ترتبط بصلب التجربة الشعرية . وهى تجريد تام للياء من كونها دالا يقصد به النداء ، وتحويل لها إلى دال ذى بعد سيميولوجى[٣] ، يتحرك الدال بموجبه نحو نفسه ، وليس نحو مدلول خارج عنه . فالياء لا تتجه نحو منادى ، وإنما تتجه إلى داخل نفسها ، أى أنها ليست وسيلة وليست ممرا إلى شىء آخر ، بل هى الشىء نفسه . ووجودها لغرض فيها هى نفسها وهو غرض فنى بحت . ووجودها فى الشعر ـ لذلك ـ أساسى وجوهرى . وهذا هو ما اقتضى توقفنا عندها ، وجعل لهذا التوقف قيمة . ولم نتجاوزها إلى ما بعدها على أنها يا نداء والقلب منادى ، لأنها ليست بيا نداء والقلب ليس بمنادى هنا .

والشاعر قد اجتلب عنوانه من آخر بيت فى القصيدة . ولكن الياء وردت من قبل فى البيت الخامس ، وتكرر مجيئها فى البيت الأخير . وهذان هما :

يا قلـب غرك مِن ما ضيك رونقه وأن حظـك فيه كان مؤتلقا

* * *

والماء ؟ لامـاء يا قلبـى فمـت ظمأ ودع مدنسـه يهلك به شرقا

والياء فيهما مرتبطة بالقلب الذى ورد منكّرا فى الأول ، ومعرفا فى الثانى بإضافته إلى ياء المتكلم . وهذه الياء ليست عنصرا طارئا على تجربة الشاعر ، وإنما هى الياء الشحاتية نفسها ، مجلوبة من أعماق التجربة الشحاتية . ولكنها هنا تتحرك خاضعة للتحول الذى هيمن على الشاعر الذى كان متجها نحو الآخر ، ثم بعد يأسه من الآخر صار توجهه نحو الذات . وفى الصور الثلاث السابقة للياء رأيناها مع الليل ومع المرأة ومع الجهال . وهذه تمثل القيم الأولى للشاعر . ولكنها كلها قيم تحطمت مع تحطم حياة شحاتـة وعلاقتـه بالآخر : حواء / الأهل / الأصدقاء ـ كما رأينا فى الفصلين الثانى والثالث ـ . وبـدأ

---

(٣) شرحنا ذلك فى الفصل الأول .

الشاعر يتجه نحو الداخل ، نحو الذات وسلك فى حياته مسلكا صوفيا . ومن هنا جاءت أدواته الفنية متحولة من ارتباطها السابق مع الآخر ، إلى ارتباط جديد مع الذات الداخلية ، فتلاحمت مع القلب الذى جاء منكرا فى الأول أى مجرد قلب . ولكنه يتعمق أخيرا فيصبح : قلبى ، يا قلبى . وبذلك يتم الانكماش المطلق داخل الذات وينحسر مدى الشاعر من الحياة ليغلق أبواب نفسه ليدعوها للموت : لا ماء يا قلبى فمت ظمأ . ويتحقق بذلك فلسفة الشاعر فى أنه (لا شىء يعطى تفسيرا تاما للحياة غير الموت ـ رفات ٥٣) . وذلك بعد أن وجد النموذج نفسه فى متاهة ضائعة . ورأى مكانه فى هذه المتاهة يأخذ بالضيق ، مثلما أخذ ظله بالانحسار ، وضاقت معه حدود الإنسان وقدراته ، وصار التحدى المادى لحياة اليوم يكبر ويعظم . وصار الإنسان الحق كالقابض على الجمر ، مما ألجأ آدم إلى نفسه حيث لا يملك سواها . (ونترك بقية عناصر العنوان لأننا سنتعرض لها فى مكانها المناسب من التحليل) .

٢ ـ فضاء القصيدة : تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الواقعية . فالشعر هو (اللاواقع واللاحقيقة) وهذا لا يعنى أن الشعر ضد الواقع أو ضد الحقيقة ، ولكنه يعنى أن الشعر انعتاق منهما ومغايرة لهما فحسب . وفى كل مرة يحس الإنسان بالإرهاق من الواقع ومن الحقيقة ، يلجأ إلى الفن ليتحرر فيه من كل قيوده . فهو بذلك هروب الإنسان من نفسه ومن عالمه . هروب من الحضور إلى الغياب ، ومن العقل إلى الخيال . والشعر تجربة روحية وهيام من المحدود إلى المطلق . وكما أنه انعتاق للإنسان فهو كذلك انعتاق للغة . فالشاعر يأخذ الكلمة ليحررها من قيود السنين التى علقت بها جيلا بعد جيل من الاستعمال المتواتر . وهو استعمال يشحن ' 'مة بإيحاءات مضاعفة ، ويؤطرها بسياقات جارفة . وتأتى المعاجم بعد ذلك لتقيد الـ مة بسلاسل ما تسميه معانيها . وهى معان استخلصت أصلا من دلالات السياقات التى وردت فيها الكلمات . وهذا عمل لا غبار عليه لو أنه سلم من أن يتحول إلى قيد يفرض على الكلمة ، كى لا تتجاوزه فيما يمكن أن ترمز إليه .

إن الكلمة فى أصل مبدئها كانت حرة طليقة ، تسبح عائمة كالغيمة فى السماء . وكان الإنسان يأخذها ليضعها فى سياق يتلاءم مع غرضه فى الإنشاء حتى كثر ذلك وصار عادة ثم تحولت العادة إلى قيد يخنق الكلمات بقبضته . وتظل اللغة تعانى من هذه القيود التى تحد حركتها ، حتى يهيأ لها شاعر فذ يطلق سراح الكلمات ويحررها من أسرها . ويعيدها إلى أصلها : حرة تسبح فى خيال الإنسان الذى هو فضاؤها .

إن الشاعر يحرر الكلمة من معانيها ، مما علق بها من غبار السنين فيطهرها ويغسلها ، ويطلقها حرة تحلق بين أسطر القصيدة لا ككلمة يقيدها المعجم بسلسلة من المترادفات ، ولكن كإشارة حرة تحدث فى النفس أثرا (لا معنى) . وهو أثر يطلق النفس ويعتقها وليس معنى يردها إلى المعاجم . إنه تفريغ الكلمة من كل ما خزن فيها ، وهو رد لها إلى درجة الصفر (على حد تعبير رولان بارت)[٤] . والشاعر بذلك لا يعطى الكلمة معنى جديدا ، وإنما هو فقط يدخلها فى سياق جديد من صنعه هو . وهذا السياق الجديد يتضامن مع الكلمة لإيجاد (فضاء القصيدة) الخاص بها وهو عمل يشبه نظام الشفرات وتفريغه للكلمة من سوابق معناها . والفارق هنا هو أن الشاعر لا يقدم للكلمة معنى جديدا ، وإنما هو يعلقها خفيفة رشيقة فقط ، ويتركها تصنع نفسها فى ذهن القارىء ، حيث تتحول إلى دال يرمز إلى دلالات متنوعة ومختلفة ، حسب قدرة قارئها على ذلك . فالبيت الشعرى يحمل لألف قارىء من قرائه ألف معنى . أى أنه بيت بلا معنى محدد ، والقارىء فقط هو الذى يفسره ، حسبما تمليه عليه نفسه . وهذا حق للقارىء مثلما هو مهارة للكاتب . وفيه تناغم مع حركة الكون الدائرية فى العودة الدائبة إلى الأصل ، فكما أن الحصاد لا يمثل قمة النضج ومن ثم نهاية الإخصاب ، وإنما يحمل بذور زرع جديد لتأخذ الحياة دورتها مرة أخرى ، فكذلك الشاعر يحصد الكلمة من مخزن اللغة لا ليستهلكها ، وإنما ليطلقها بذرة لزرع جديد ينبت فى خيال القارىء ، ويدخلها فى دورة الكون الكبرى : فآدم يعود

---

(٤) ر : Barthes: Writing Degree Zero.

إلى فردوسه والكلمة تعود إلى مبدئها . والكل يعود إلى أصل المنشأ فى دورته الأزلية المطلقة : إنا لله / وإنا إليه / راجعون : كل شىء يعود إلى أصله .

وليس غريبا أن يتم ذلك على يدي الشاعر ، فالشاعر حامل روح البشرية ، وهو بحساسيته المفرطة يرتقى فوق كل قيود الواقع وأسواره ، ليحلق فى فضاء الله المطلق ، ومعه تسبح الكلمات التى تنتظر القارىء ليسبح معها . فتأخذ اللغة فى تحقيق دورها فى حياة الإنسان ، فتصبح هى وجوده وهي حريته من كل قيود المادة ، وهذا هو (سحر البيان) وهو الكلمة التى اختارها الله لتحمل معجزته إلينا .

من هذا المنطلق نأتى إلى القصيدة ، مقررين بادىء ذى بدء أن الكلمات فى القصيدة قد تحولت إلى (إشارات)[٥] أو عناصر . وكل إشارة (أو عنصر) قصدت لذاتها ، ووجودها جوهرى وقيمتها فيها لا فى خارجها . ونحن فى كل ما نصنع لا نحاول أن نقترح إيجاد معنى جديد للإشارة ، فهذا معناه إنشاء معجم بديل للمعجم السابق ، ونكون بذلك مثل من يطلق طيرا حبيسا فى قفص ، رحمة به وإشفاقا عليه ، حتى إذا ما حلق الطير فى السماء استل بندقيته وأطلق عليه رصاصة ترديه على الأرض مضرجا بدمائه . وهذا صنيع غير شعرى . والشعر بعدُ ليس تاريخ معان ، وهو لا يتجه للمضمون . وقد تعرضنا لموضوع الدلالات الشعرية ومضاعفاتها فى الفصل الثانى بما يغنى عن التكرار هنا .

* * *

وتتحرك القصيدة فى عدة مدارات تتوسع فيها أمداء فضائها . وهذه المدارات هى :

أ ـ مدار الإجبار التجاوزى :

وهذا مدار يتخلل القصيدة من خلال الأفعال التى تطغى على مساحة الانفعال الشعرى فيها ، وقبل الولوج إلى هذا المدار ، نرسم بيانا بأفعال القصيدة ، (وندخل معها

٥) حسب مصطلحات السيميولوجيا وقد فصلنا القول فيه فى الفصل الأول .

أسماء الفاعل لأنها أسماء مشتقة تحمل دلالة الفعل . وكأنها فعل فيما تحدثه من حركة انفعالية تعطى الحدث ويستشعر الزمن من خلالها) .

الماضى	المضارع	الأمر	اسم الفاعل
زادت	يهفو	مت	عان
ذكر	يظل	دع	ثائر
ماتت	يلفظ	٢	باعث
خلفت	تحيى		مؤتلقا
أذاقت	يزلزل		مطرد
غرك	ينمو		متسقا
حوى	يلقاك		سافرة
ضم	يسبى		خاشعة
رفت	يحبوك		(٨)
فاقت	تقيم		
ذاب	تشهد		
كنت	تشبه		
ألقى	يهلك		
نوزعت	(١٣)		
عدت			
زاحمتك			
(١٦)			

ولابد أن نبادر هنا لنقرر أن الزيادة الظاهرية فى أفعال المضى على المضارع ماهى إلا زيادة وهمية شكلية فقط . ومعظم أفعال المضى هنا تدل على الاستقبال . وهذا انزياح

أسلوبي ينتهك به الشاعر أعراف الاستخدام العادى للفعل . ولنراجع بعض هذه الأفعال هنا وهى :

١ ـ (ذَكر) فى البيت التالى :

يظل إن ذكر الماضى وفتنته غصان راحته أن يلفظ الرمقا

إن قوله (ذكر) فعل تتعين دلالته على المستقبل لأنه فعل شرط . وهذا لايكون إلا للمستقبل[٦] . إضافة إلى أنه محاصر بفعلى مضارع : يظل / يلفظ ، وهما يوجهان السياق بعيدا عن الماضى .

٢ ـ من الواضح أن الأفعال التالية : زادته / خلفت / أذاقت / غرك : تدل وتشير إلى حالة ما بعد الماضى بناء على السياق الشعرى فى الأبيات التى وردت فيها :

زادته فى الحب عقبى أمره رهقا عان بجنبى يهفو ثائرا قلقا

* * *

تحيى خيالات ماضيه له صورا ماتت وخلفت الآلام والحرقا

ورب ذكرى أذاقت نفس باعثها ويلا يزلزل عزم الجلد والخلقا

يا قلب غرك من ماضيك رونقه وأن حظك فيه كان مؤتلقا

زادته : هذه الكلمة ، أقصد الإشارة تكاد تكون هى القصيدة كلها . وذلك لما لها من سلطان على كل القصيدة . وهى تتكون من ثلاثة مقاطع[٧]

---

(٦) عباس حسن : النحو الوافى ٣٥/١ .

(٧) فى اللغة العربية ست مقاطع هى :

١ ـ س ح / مثل بَ (قصير)

٢ ـ س ح س / مثل عنْ (متوسط مغلق) .

٣ ـ س ح ح / مثل ما (متوسط مفتوح) .

٤ ـ س ح ح س / مثل باب (طويل مغلق) .

٥ ـ س ح س س / مثل نهْرْ (طويل مفتوح)

٦ ـ س ح ح س س / مثل سارّ (مستطيل)

راجع عنها : سلمان العانى : التشكيل الصوتى ١٣٣ وما بين قوسين هو تسميات وضعتها للتمييز بين مقطع وآخر ولم يسم الدكتور العانى المقاطع ، ولكنه اكتفى بتصنيفها وفحصها .

١ ـ متوسط مفتوح : زا (س ح ح)
٢ ـ متوسط مغلق : دت (س ح س)
٣ ـ قصير : هـ (س ح) . وهى جزء من تفعيلة البسيط (مستفع) .

وهذه الإشارة هى أول شىء يفتح فم القارىء . وتمسك بتلابيب خياله ، رافعة فيه درجة الإيقاع بقوة النبر فيها . وهى ذات مقطع أولي منبور ، حيث يتركز النبر فيها على (زا) فى الحركة الأولى بعد الحرف الساكن ، أى بين الزاى والألف (س ح ح)(٨) . وهذا انطلاق يفاجىء القارىء منذ الوهلة الأولى ، وكأنه يطرد من ذهنه كل دواعى الدعة والسكون ليحركه باتجاه القصيدة . وهذه حركة أمامية وليست خلفية . وإذا ماسارت عيناه من فوق السطر وجد جملة : عقبى أمره . والعقبى هى ما يصل إليه الإنسان بعد التجربة . وهى ليست حالة انتهاء ولكنها حالة حصاد يجترها الإنسان دون أن تتحول إلى حالة الهضم . وإن لم تكف هذه لتحويل الماضى إلى حالة الديمومة فلنقرأ الشطر الثانى : (عان بجنبى يهفو ثائرا قلقا) حيث المضارع يهفو : إشارة مجنحة ، تطير بنا إلى فوق السطور وتعانقنا معها : ثائرا قلقا ، حيث تتفجر الحركة حسيا ونفسيا ، وتهشم كل ما بقى لدينا من سكون . وهذا البيت بحركيته المتوثبة يؤسس فضاء القصيدة على المدى المطلق ، متجاوزا الماضى ، وفاتحا لآفاق غير مطروقة تحلق فيها الإشارات : خلفت / وأذاقت / وغرك / مخلفة وراءها ماضيها بعد أن انعتقت على أيدى النص . والسبب فى ذلك هو روح السياق الشعرى الذى انبعث حيا نابضا من أول إشارة فى القصيدة ، تفجرت بمقطع منبور حررها وحرر لغة القصيدة معها من كل قيد . فالماضى ثبات لأنه انقطاع ، والمضارع حركة لأنه تقدم فاعل مع الإنسان حيث سار . ولهذا يتغلب (المضارع) فى القصيدة منتصرا على الثبات ، ومحطما للقيود مهما قويت . حتى وإن جاء الفعل بصيغة الماضى ، إلا أنه يتحول مع السياق إلى مضارع . فاذا ما قرأنا : (وخلفت الآلام والحرقا) بعد (تحيى خيالات ماضيه له صورا) وجدنا أننا فى الحقيقة نشعر بها تقول لنا (وتخلف الآلام

(٨) سلمان العانى : التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ١٣٥ .

والحرقا) . ولو كانت ماضيا حقيقة لما أحدثت كل هذا الألم المتفجر الآن فى القصيدة . والذى ما زال يتفجر فيها مع كل قراءة نقدية لها . ويكفى أن نقول : إنـه لو كانـت الإشارات : خلفت / وأذاقت / وغرك ومن قبلها : زادته ، لوأن هذه كانت ماضيا حقيقيا لما كانت القصيدة .

إن الذكرى ما زالت تذيق نفس باعثها ويلا ، وصور التجربة مازالت تخلف الآلام والحرق . والقلب لم يزل مغترا بالماضى وبرونقه . وهذا هو ما أحدث القصيدة .

ونستطيع أن نقيس على هذا سائر أفعال القصيدة ما عدا اليسير منها (مثل : كنت وعدت) .

والقصيدة تأخذ بأطراف لعبة فنية بين ما كان وما يكون ، مسرحها البيت الثالث :

تحيى خيالات ماضيه له صورا ماتــت وخلفــت الآلام والحرقا

فالشطر الأول يبدأ بـ تحيى . والشطر الثانى بـ ماتت . الأولى مضارع تحمل فاعلا ظاهرا مباشرة بعدها . والثانية بصيغة الماضى (وإن شكلا)) وفاعلها مقدر وهى فى حال صفة للإشارة السابقة عليها (صورا) . ومن العادة أن تكون القوة بيد الأول ، لسبقه إلى النفس إضافة إلى أن الأولى عامرة بالحركة ومؤيدة بفاعل قوى . وتوجهها إحداثى . بينما الثانية معلقة بالماضى وهى نهاية وفناء . وهذا أوجد صراعا فى البيت بين فعل الحياة وبين الموت . والقصيدة فى سياقها تدعم فعل الحياة لأن النبض فيها قد تحرك وارتفـع من الإشارة الأولى فيها . وجاء البيت الثالث بعد أن اهتاجت المشاعر وتحرك العانى يهفو ثائرا غاصاً بقلقه ، لا يجد له راحة إلا بأن يلفظ الرمقا . فالموت ليس كارثة محتومة ، ولكنه أمنية نطلب . وبذلك لا نجد لصيغة (ماتت) إلا أن تتحول مستجيبة لدواعى (تحيى) وتتحرك مع سياق القصيدة نحو الانعتاق لتسبح فى فضائها . وتكون الغلبة هنا لفعل الحياة (ضد ما يريد الشاعر) وذلك كى تأخذ التجربة الشعرية مسارها نحو القارىء . وسينعكس هذا على خاتمة القصيدة . وهو ما سنتعرض له حينا نصل إليه .

ولكننا نعود الآن إلى الإشارة الأولى فى القصيدة : زادت ، وهى ما نراه قد وجه قوة النص فى دائرته . فالزيادة إطلاق ، وفضاء غير محدود ، وهى تجاوز للقدر والمقاييس . ونستذكر هنا حادثة شحاتة فى المدرسة وهو صغير حينما رفض الجلوس فى الصف المحدد لمن هم فى سنه . وذاك تجاوز للواقع ورفض له ونشدان لما هو أبعد من الواقع . ومسار شحاتة كله نشدان للكمال . حتى إنه كان يأبى كل المصالحات ولا يرضى إلا بالكامل أو .. لا شيء على الإطلاق (من ذلك رفضه المصالحة المالية بينه وبين قريبه ، ومع صديقه . وإنكاره لمقدمة شعراء الحجاز ، وإحراقه لشعره ، ورفضه النشر ، وتنكره حتى لنفسه ، بسبب ظهور جوانب النقص ، العادية عند الناس العاديين ، ولكنها غير عادية عنده) [9] . وهذا إعلان حرب على الواقع ومصطلحاته . وتأتى الإشارة : زادته ، نابعة من صلب التجربة الشعرية الشحاتية لتتجاوز الحدود ، وتنطلق عائمة فى الفضاء ، وتأخذ معها أفعال القصيدة ، ليتحول الماضى إلى مضارع ، ويشتركان فى إشعال الحدث وتحريك الزمان . ونظرة أخرى منا إلى سلم الأفعال ترينا حركية هذه الأفعال [10] وتجاوزيتها للمحدود . فيهفو ليست بمعنى الحركة فقط ، ولكنها إشارة إلى زيادة الحركة وتضاعفها واضطرابها . ويدعمها فى ذلك ثائرا ، وهى اسم فاعل يشير إلى الانفجار وديمومة الحركة . ومثل ذلك :

يظل : استمرار الحركة .

يلفظ : إخراج متواصل لما هو فى الداخل إلى الفضاء .

تحيى : انبعاث الحركة .

يزلزل : انفجار الساكن .

ينمو : اطراد الزيادة .

---

(٩) تعرضنا لهذه كلها فى الفصلين ٢ ـ ٣ .

(١٠) الأفعال وطغيانها على النص الأدبى تدل على ارتفاع درجة الانفعال عند المنشىء على العكس من الأسماء والصفات التى تدل على العقلانية . ومعادلة (بوزيمان) تقوم على هذا الأساس . وهذه المعادلة مشروحة ومطبقة فى كتاب الدكتور سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ـ ٥٩ (دار البحوث العلمية . الكويت ١٤٠٠ هـ) .

يسبى : اغتصاب المحتوى واستلابه .
يحبوك : زيادة العطاء وكأنه يغمر المعطى .
تقيم : ضد تقعد ـ الحركة ضد السكون .

ونلمس نفس المستوى من الحركية المتجاوزة فى اسم الفاعل : عان/ ثائر/ باعث/ مؤتلقا/ مطرد/ متسقا/ سافرة/ خاشعة .

وقد تبدو إشارة (خاشعة) ذات دلالة على السكينة ، ولكنها غير ذلك فى حقيقتها لأن الخشوع هو تفجير داخلى للنفس واضطراب مكبوت .

ونرى ذلك أيضا على أفعال المضى ، لأنها قد تحولت مع السياق إلى مضارعة . وكل فعل ماض فى القصيدة يهشم نفسه ، ويحولها إلى مستقبل مطلق ، ويعيد صياغة نفسه فى خيال القارىء . وهذه قمة التجاوز.

وتجتمع الأفعال ومعها أسماء الفاعلين لإطلاق النص من كل القيود المادية والمعنوية . وتنتصر الحركة على السكون . وتصبح القصيدة حركة دائبة ، وتحولا مستمرا . والتحول أحد مبادىء شحاتة الذى لم يحد عنه قط (الفصل الثالث) .

وهذه الحركية التى انطلقت من الإشارة الأولى ، واشتعلت بالأفعال لم تمر من فوق الأسماء والصفات دون اكتراث ، بل إنها تطلق إسار كل عناصر القصيدة (كما هو المفترض فى تجربة ناجحة) . ولنقرأ من البيت الأول قوله (عقبى أمره رهقا) .
فالعقبى : هى ما يبقى فى النفس بعد انقضاء الحدث .
أمره : تشير إلى المطلق : حياته ، حبه ، تجربته . حالة نفسه . إنها إشارة إلى كل ما يمكن أن يمر بحياة الإنسان : المطلق .
رهقا : زيادة العناء وتجاوز الحد فى التعب .

وبعدها نجد أسماء وصفات مما هو (إشارات) تنبض بالحركة فى وسط القصيدة مثل :
قلقا : انفجار السكينة ـ وتصدع داخلى .
فتنة : والفتنة فوران النفوس واضطراب الأحوال .

غصان : زيادة التشبع وانحرافه من منقذ إلى قاتل .

الرمقا : آخر خيوط الحياة ، أى أقصى أمداء الإمكان .

خيالات : مضاعفات الخيال وتعدده وتنوعه . والخيال انعتاق كامل من كل الشروط والقيود .

صورا : تشكلات تتضاعف وتتزايد .

ومثلها سائر إشارات النص مما ورد على صيغة اسم أو صفة . وهى إشارات تفرض نفسها ومن ذلك حركية البيت السادس :

وإن مسرح لذات الهوى شرع   حوى الحياة مدى ضم الهوى أفقا

حيث نرى إشارات الانعتاق : مسرح/ لذات/ الهوى/ شرع . والمسرح فضاء رحب مفتوح يتيح مجال الانطلاق والحركة . كما أن (لذات) بصيغة الجمع تحمل التعدد والتنوع . واللذة إنطلاق النفس وتحررها بأن تعبر عن حسها بما تتلاقى معه من ظروف أو محسوسات. و (الهوى) طرب النفس وانطلاق حركتها . وهذا كله (شرع) أى مشرَّع ومفتوح الأمداء . وهذه إشارات متوالية نحو الفضاء المطلق ، أعتقت نفسها وحرَّكت جو القصيدة متفجرا بالحركة ، فكأنه الماء انفجر به السد بعد انحباس طويل ، فانطلق من كل اتجاه وإلى كل اتجاه . وهذا هو الصمت الشحاتى الزمن ينفجر من الأعماق فيتجاوز كل شروط العادة والعرف . وعلى هذا سائر الإشارات : انطلاق وحركة ، مثل : رونق/ طلق/ مناهل/ مفاتن/ سحر/ شفق/ الرضا/ غدقا/ ألقا .

ب ـ مدار الإجبار الركنى :

يحدث الإجبار الركنى بين عناصر التأليف ، حيث بفرض العنصر الأول نفسه على الثانى ويقرر إحداثه . والأول عادة يتم اختياره بحرية قد تكون مطلقة ، بينما تتناقص حرية اختيار الثانى حسب أمداء قوة الأول . ولننظر الآن فى هذا البيت :

تحيي خيالات ماضيه له صورا   ماتت وخلفت الآلام والحرقا

ولنأخذ الإشارة الأولى فى الشطرين : تحيى/ ماتت .

سنجد أن (تحيى) جاءت من سلم اختيار عمودى حر تام الحرية . وفى سلمها عدد وفير من الخيارات التى تصح أن تقوم مقامها . ومن ذلك أصناف هى :

١ ـ عناصر تتفق معها وزنا ودلالة وصياغة مثل تعطى/ تبقى/ توحى/ تبدى/ تُري .

٢ ـ عناصر تتفق معها دلالة ووزنا دون الصياغة مثل/ أعطت/ أوحت/ أبدت/ أحيت .

٣ ـ عناصر تتفق معها دلالة فقط : تبعث/ تثير/ تصور/ صورت/ ترسم . وهذا سلم كثير الخيارات .

٤ ـ وفى التحليل البنيوى لابد أيضا من الأخذ بالاعتبار بعناصر الاختلاف ، لأنها تعين على إدراك أسباب الاختيار وأبعاده ، بناء على ما يراه البنيويون انطلاقا من مذهب سوسير من أن الإشارة (الكلمة) لا تحمل قيمة جوهرية فى ذاتها وإنما تتحدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا ومغايرة . وقيمة الشيء باختلافه عما سواه وتميزه دونه . ولولا وجود الآخر المخالف لما أمكن تمييز الشيء .(١١)

وهذا يعيننا على إطلاق الإشارة وإعتاقها من قيودها .

وهذا هو ما نتمسك به فى هذه النظرية . وليس فيه تعارض مع ما نذهب إليه من أن الإشارة فى التجربة الشعرية تحمل وجودها الذاتى ، لأن الفكرتين معا (البنيوية والتشريحية) تتجهان نحو تحرير الكلمة (الإشارة) من أسر المعنى المقيد . وهذا هو الهدف الذى نقصده ولا يقلقنا تباين الطرق إليه .

وفى سلم الاختيار العمودى (لتحيى) عناصر معارضة مثل : تميت/ تزهق/ . ومثل أخر تتفق معها فى الوزن : تعمى/ تمحى .

ولكن (تحيى) تبرز من بين هذه الخيارات . وتحتل الصدارة فى البيت ومادمنا قد ذكرنا رأى سوسير فى (الاختلاف) وأنه أساس القيمة للإشارة ، فلنر الآن هذه القيمة فى هذه الإشارة .

---

(١١) للتفصيل راجع الفصل الاول وفيه إشارات إلى المراجع البنيوية فى ذلك .

إنها فعل مضارع يبدأ بالتاء . وهذا يميزها عن : أعطت/ أوحت/ أبدت/ أحيت/ صورت .

إنها على وزن (فعلن) بسكون العين. وهذا يميزها عن : ترى/ تثير/ تبعث ـ/ تصور/ ترسم ـ بضم الميم لأن السكون لا يصح .

إنها تشير إلى الحياة والانبعاث . وهذا يميزها عن : تعمى/ تمحى/ تبدى/ تعطى/ تبقى .

إنها متعدية بنفسها . وهذا يميزها عن توحى التى تحتاج إلى حرف جر (توحى له بصور) أو إلى تضمينها معنى كلمة متعدية .

وبذلك تبرز (تحيى) كإشارة متميزة متفردة على كل جدول اختيارها ، وتفرض نفسها على البيت متصدرة إشاراته . وهذه فعالية قسرية تحدث ذاتيا ، دون خيار أو وعى من الكاتب . فالإشارة تبرز إليه فارضة نفسها ومكانها ولا حول للشاعر فى ذلك ولا قوة . وهى لم تخضع لاختياره ولا لفحصه . وإنما طرحت نفسها عليه ، متسمية باسمه ، وحاملة هويته ، فى حالة من حالات اللاوعى عنده . وهى حالة الإبداع التى يسيطر النص فيها على ملكات الكاتب . وتنهمر إشاراته وسياقه على لسانه (أو قلمه) كانهار المطر من الغمام .

وتلمس فى هذه الإشارة مساحة فراغ غير محدودة ، تعطيها قدرة على التخييل . فهى غير محدودة بمعنى . وهى ترفض مرادفاتها بأن تميزت عليها كلها ، إذاً فى (تحيى) جانب كبير على المنطقة (البيضاء) على خط الصفر . تتعلق بسببه الإشارة فى أفق القصيدة ، فاتحة مجالها للقارىء كى يصنع منها ما يشاء ، فتتجدد على يديه ، وتتشكل بمختلف الأخيلة والصور . وهذه حلية يجب أن تتحلى بها كل إشارات النص الأدبى ، ليصبح النص معلقا فى الفضاء . ولا يكون له وجود إلا بالقارىء ، الذى يتفاعل معها ليوجد منها نصا ما . ولذلك فإنه لا وجود لقراءة خاطئة . لأنه لا وجود لقراءة صحيحة (كما يقول ليتش)[١٢] . والقراءة ليست سوى تجربة لصاحبها فى تفسير إشارات النص . وعندما

(١٢) را : (وهذا هو رأى رولان بارت أيضا.) Leitch: Deconstructive Criticism.122

نرى تهشيم الباقلانى لمعلقة امرىء القيس ومعلقة زهير ، حتى إنه لم ير فيهما ولا حسنة واحدة ، فإن هذا لا يعنى أن الباقلانى قاصر الفهم ، ولا أن القصيدتين سيئتان ، وإنما يعنى فقط أن ذلك هو تفسير الباقلانى لإشارات النصين . وذاك هو ما وجده هو فيهما (انظر إعجاز القرآن ١٨٠) ولسواه كل الحق فى أن يرى فيهما غير ما رأى . فهذا هو غاية الشعر . أى أن يرى كل قارىء فى النص أشياء منه هو . تماما مثل التطلع فى المرآة ، إذ لا تحمل المرآة صورة محددة ، وإنما تعكس صورة الناظر فيها . وما تحمله إشارات النص هو انعكاس لما فى نفس القارىء . ولذا فإننا نقرأ هاتين المعلقتين ، فنرى فيهما غير ما رآه كل أسلافنا ، من شارحين ودارسين ولغويين وغيرهم . وسيرى غيرنا فيهما غير ما رأينا . وهذا هو النص المطلق .

وكما رأينا (تحيى) تفرض نفسها على النص وتحتل الصدارة فى البيت ، فإننا نراها تفرض سلطانها على الإشارة المعارضة لها ، فتختنق أمداء الاختيار فيها . ولو نظرنا لموقع ماتت فى سياقها الأصغر وهو جملة (صورا ـ ماتت) لوجدنا لها سلم اختيار واسع ، ولكن (تحيى) تحاصره وتحد منه . ولن يحل محلها إلا إشارة تتفق مع (صور) ومع (تحيى) معا . فلابد أن تكون حلولا لصور ، وأن تكون نقيضا للحياة . وهذه قليلة ، منها : طمست/ خفيت/ خفتت/ مضت/ اندثرت . وهى لا بد أن تكون بصيغة المضى ، وذلك كى يتسنى لتحيى أن تتكأ عليها وتنقضها . وتم إسقاط الاختيار على (ماتت) بتأثير من (تحيى) لأن فى (ماتت) مزايا تختلف بها عن باقى الكلمات فى سلمها ، وتقربها من (تحيى) .

فهى على وزن (فعلن) بسكون العين . وهذا ميزها عن الأخريات وقربها من (تحيى) التى هى على نفس الوزن . حيث أصيبت التفعيلة بالزحاف (الإضمار) .

وهى تتكون من ستة صوتيات (فونيات)[١٣] . ومن مقطعين متوسطين والنبر فيها على المقطع الأول بين الميم والألف (س حَ ح/ س ح س) وهذا يميزها عن سائر العناصر فى سلمها ، ويقربها من (تحيى) التى تحمل نفس الخصائص .

---

(١٣) الفونيم هو أصغر وحدة صوتية متميزة . وفى اللغة العربية خمسة وثلاثون فونيما . تسعة وعشرون منها حروف ساكنة . وست حركات . للتفصيل راجع : سلمان العانى : التشكيل الصوتى فى اللغة العربية .

ثم إنها هى النقيض الكامل لتحيي ، مما يفتح مدى للصراع الكامل . ولا بد أن نلاحظ هنا أن (ماتت) هى الإشارة الوحيدة فى هذا النص ، التى يلزمها أن تبقى ماضيا كى تسمح لتحيى فى تمثيل دورها . وهذه غاية الإجبار الركنى القسرى الذى يمكن للإشارة الأولى أن تمارسه فى حق لاحقتها .

ومثلما مارست (تحيى) وظيفة إجبارية ، فإن فاعلها أيضا يمارس نفس الوظيفة ، مستمدا قوته من قوة الفعل . فخيالات هى أول صيغة جمع تحدث فى البيت . وهى عندما حدثت لم تقف وحدها معلقة ، بل فجرت من مخزن (الجموع) ثلاث صيغ متعاقبة فى نفس البيت هى : صور/ الآلام/ الحرق . وكلها جموع تكسير أحضرها إلينا جمع التكسير الأول (خيالات) حيث أتت بها على صورتها جمعا مكسرا كى يتناغم الإيقاع مع الحركة متعددة الأمداء ويفتح فضاء القصيدة .

ولكن أوسع إجبار حدث فى القصيدة ، هو ما نشأ فى البيت العاشر حيث جاءت إشارة واحدة هيمنت على الإشارات الأساسية فى الأبيات الثلاثة اللاحقة . ولنقرأ ملاحظين أثر (محرابك) فى فرض ما تلاها من إشارات تستجيب لها :

وأن محرابك القدسى كنت به	**العابد الفرد يحبوك الرضا غدقا**
تقيم فيه فروض الحب خاشعة	**ألقى عليها الهوى من صدقه ألقا**
فاليوم نوزعيت فى مشواك حرمته	**وعدت تشهد من عباده فرقا**
وزاحمتك على أركانه مهج	**عبادة الحب فيه تشبه الملقا**

نجد أن إشارة (محراب) تفرض اثنتى عشرة إشارة هى : القدسي/ العابد/ الفرد/ الرضا/ خاشعة/ صدق/ حرمته/ عباده/ فرقا/ أركانه/ عبادة/ .

إن لإشارة (محراب) سلطانا قويا ومهيمنا فهى رمز للوحدة ، إذ لا يقف فى المحراب غير واحد فقط . والمحراب قيادى ، فمن يقف فيه يؤم الناس وهم يتابعون نطقه وحركته . والمحراب بعدُ فتح نفسى وروحى فيه مناجاة وصدق ورغبة وشفقة ، وخوف ورجاء . وفيه صفاء كامل ، وتحرر من المادة والقيد ، وهو انصراف عن الدنيا حيث تصبح وراء ظهر

الواقف ، واتجاه نحو ما يأتى من بعد الدنيا حيث المستقبل المفتوح ، والمدى المطلق . وهو قمة التجاوز والانطلاق . ولذلك صار المحراب دائما بارزا فى مبناه عن سائر ما سواه .

وهذه الإشارة جاءت لتوحد التجربة الشعرية الشحاتية حيث تتضامن كل قيم حمزة شحاتة لتركيب هذه الكلمة . فنجدها زاخرة بمبادىء شحاتة وطموحاته . فالتحول والتجاوز يتم فى (المحراب) والحب الكامل ينطلق من (المحراب) . والرجولة التى هى العماد تبرز من المحراب حيث القيادة والتفرد . وهنا تتوحد النفس مع كل توجهات مطامحها لتجد نفسها فى المحراب . وهى قمة النشوة الروحية التى تفيض حركة وصفاء فتطلق سلسلة الإشارات (الاثنتى عشرة) السابحة من ورائها ، مستجيبة لها كاستجابة المصلين للإمام يطلق إشارته من المحراب .

وتمضى هذه الإشارة مغردة بأموميها إلى نهاية القصيدة . حيث تتم العودة نحو المنبع :

جـ - مدار العودة للمنبع :

الماء ؟ لا ماء يا قلبـى فمـت ظمأً   ودع مدنســه يهلك به شرقا

يختلف هذا البيت عن سائر القصيدة ، فى نغمته وفى مزاجه . فهو الخاتمة . وهو يمثل لانعكاس الوجودى لاستدارة القصيدة .

إنه البيت الوحيد فى القصيدة كلها الذى يحمل أفعال أمر (مت / دع) . وكلاهما ذو تركيب مقطعى واحد (س ح س) . وهذه ليست الصفة الوحيدة التى ينفرد بها البيت ، إذ من مزاياه أنه :

١ - يحمل علامة الاستفهام الوحيدة فى القصيدة .
٢ - وردت فيه إشارة (قلب) مضافة إلى المتكلم .
٣ - يحمل إشارات مكررة من أبيات سابقة : قلب /مت/ شرقا (وهى على تقابـل مع « غصان » من البيت الثانى) .

٤ ـ يكرر إشاراته فى داخله : ماء ـ لا ماء/ مت ـ يهلك .
٥ ـ من هذا البيت جاء عنوان القصيدة .

ففى البيت تكرار مزدوج : داخلى ، ومع الآخر . إنه أشبه ما يكون بالجسد البشرى الذى يقوم على دورة داخلية فيه ، تنقل الحياة بين أعضائه منطلقة من القلب ، مضخة الحياة ، وعائدة إليه . فهى تكرار مستمر يغذى وجود العضو وحركته . كما أن الجسد تكرار حياتى للعنصر البشرى يكرر عن أسلافه صفات جسدية ونفسية تدل على بقاء النوع واستمراره .

وهذا التكرار يحدث دائريا ، بناء على العودة إلى الأصل متناغما مع حركة الوجود كله . ومستجيبا لمقتضيات العودة الكبرى إلى الأصل الحق . وهذا ما أحدث إيقاعا شعريا يتجانس مع الإيقاع الذاتى للنفس البشرية ومع الإيقاع الوجودى للكون . ويدعم هذا الإيقاع كون الإشارات نفسها ذات بعد كونى :

فالماء : هو سر الحياة ، ونذكر الآية القرآنية (وجعلنا من الماء كل شيء حي ـ الأنبياء ٣٠) . والماء هو تكرار مستمر ، حيث تنشأ السحب من أعماق البحار حاملة الماء فى جوفها لتمطره عذبا فراتا على الأرض . فيسيح فيها سابحا عبر الأنهار ليعود أخيرا إلى البحر ، منبعه .

والقلب : هو مضخة الحياة فى الجسد ، يضخ الدم عبر العروق ليدور دورته فى الجسد ثم يعود إلى منبعه .

والموت : هو العودة الكبرى إلى المنشأ . وهو تيقظ النائم من رقدته .

فتكرر إشارات البيت مع سوابقها ، وتكررها داخل البيت ، وانعكاس النهاية على البداية من خلال العنوان ، ثم كون الإشارات ذات بعد كونى ، كل هذه حركة ينطلق فيها البيت نحو الحقيقة الأزلية المطلقة ، دورة العودة إلى الأصل . فكل الموجودات والكائنات تنطلق من منبعها وتسبح بعيدة عنه ، آخذة ما تأخذ مما تعطيها طاقتها وقدرتها زمنا وأمداء . ولكنها ما تلبث أن تعود إلى منبعها مهما طال بها المسار بعيدا عنه . ومهما بدا لها

أن لا عودة إلى منبع . وهى فى أثناء هذه الدورة المحلقة ، تدور حول نفسها وفى داخلها . وهذه كلها حركة مثلها البيت وتحرك بموجبها . فكأنه رسم بيانى لحركة الوجود . واذا ما كان التكرار فى الوجود يحمل معه خصائص اختلاف بين المتكررات ، فالخلف يحمل فوارق عن السلف ، وإن كان تكرارا له ، وكذلك إشارات القصيدة تختلف عن سوابقها وإن كانت تكرارا لها .

فالماء ترد مرتين معرفة فى الأولى ونكرة فى الثانية .

وقلبى ترد هنا مضافة إلى المتكلم . بينما هى فى البيت الخامس وفى العنوان نكرة .

ومت هنا فعل أمر . وهى فى البيت الثالث فعل ماض . ويهلك ، وشرقا ، تختلفان فى صياغتهما عن سالفتيهما .

والبيت بعد هو نهاية القصيدة مثلما أن الموت هو نهاية العيش الدنيوى . وفى البيت ختم تام مطلق تتحول فيه حياة كل عناصر القصيدة من حال إلى حال .

فالقلب هو العنصر المحورى فيها ويتصارع عليه قطبان : الموت والحياة ، وهى حركة تأسست وانطلقت من البيت الثالث . ومازالت فى مد وجزر مثل حركة العيش الدنيوى تماما ، حتى انتهت أخيرا بانتصار الموت على الجميع فى البيت الأخير . فالقلب يموت ، والآخرون يموتون أيضا . فالموت واقع على الجميع ـ وهذه حقيقة قطعية ، ولكن الموت يختلف ، فهناك موت حرمان . وهناك موت بطر . وموت الحرمان دائما هو موت الصالحين والبررة وهو طريق البراءة والخلاص ثم هو سبب النجاة والفلاح ، ولذلك يموت القلب هنا محزوما : (فمت ظمأ) . أما الآخر وهو الآثم والمعتدى فهو يموت تخمة . وهذا لن يكون له سبيل إلى الخلاص لأنه يحمل فى جوفه دليل الإدانة فى تشبعه من الحرام ، وفى عجزه عن تربية نفسه على الزهد والعفة . ولذلك فا (يهلك شرقا بالماء) .

وهنا يختلف حدث الموت ، فهو للقلب أمر يرد بصيغة فعل حاسم أى أنه قرار طوعى . يصدر عن رغبة ورضى . فالموت ليس اندثارا ونهاية ، وإنما هو انتقال وتحول . وهو حدث يُرغب فيه كخلاص من عيش مكدر (عبادة الحب فيه تشبه الملقا) .

أما موت الآخر فهو هلاك (لا موت) أى نهاية بهيمية . كما أنها قرار خارجي مفروض على (الآخر) وليس صادرا منه وهذا ما يشير إليه قوله : (ودع مدنسه يهلك به شرقا) . والهلاك شرقا ، يتم على شكل النقمة والعذاب ، فالآخر يبدو منتشيا بانتصاره معربدا بلحظة الفوز هذه . وفى غمرة عربدته هذه ، يتطاير الماء إلى حلقه فيسد طريق الهواء ، وما يلبث المعربد أن يهلك من لحظته ، ويتحول الماء من مصدر حياة إلى سبب هلاك . وهذه قمة النقمة والعذاب . ويصبح القلب بذلك هو المنتصر الحق ، لأنه قد سار فى طريق الخلاص .

وما إن نصل إلى هذا الحد من القصيدة حتى نشعر بالدورة تتحرك مرة أخرى ، عن طريق العنوان الذى يسترق عناصره من قلب هذا البيت ليضعها فى قمة القصيدة ، لتبدأ دورة الوجود من جديد كما هو دأبها حتى يرث الله الأرض ومن عليها .

د ـ مدار الأثر :

منذ الوهلة الأولى لقراءتنا للقصيدة ، ونحن نجهد لتفريغ الكلمات من معانيها . وذلك لأننا نتلقى الكلمات من الشاعر بعد أن فرّغها هو من شحناتها العرفية . ولكن هذا المشحون الذى تخلص منه الشاعر ، لم يزل يحكم العلاقة بيننا وبين الكلمات فى النص . ولذلك تأتى ضرورة التفريغ المتأنية من القارىء الناقد . لأن الكلمات كى تتحول إلى إشارات لابد أن تطير خفيفة محلقة لا تربطها قيود المعاجم بسلاسل السنين وغبار الاستعمال العرفى . ولكى تظل الكلمات إشارات لابد للقارىء من أن يعى هذا الدور لها . ولو خضع القارىء لإغراء العادة والعرف وتسلم الكلمات على أنها دوال على مدلولات ، فإنه بذلك يخطأ إدراك (سحر البيان) ، أو ما يسميه النقاد بالطابع الأدبى وهو : (قدرة الإشارة على أن تدرك فى ذاتها لا على أنها إرجاع إلى شىء آخر)[١٤] .

ولهذا حرصنا فيما مضى من قول على أن نطهر الكلمات مما علق بها ، وعلى أن نطهر

(١٤) كابانس : النقد الأدبى ١١١ نقلا عن تودوروف

أذهاننا من سابق تصوراتها عن الكلمات . وفى هذا تحرير لنا وانعتاق يسمح لخيالنا بأن ينفذ إلى أعماق التجربة ويعيد بناءها بعد أن فككها وشرّحها وغسل كل عناصرها حتى أصبحت صافية نقية .

ونحن لم نحاول أن نوجد للكلمات معان جديدة ، لأن هذا ضد العمل القرائى النقدى ، إذ ليس من هدف القراءة إيجاد معجم بديل تقيد به الكلمات مرة أخرى . ولكن هدف القراءة هو إيجاد (الأثر) والأثر مصطلح فنى يحل محل الغرض والهدف فى النص الأدبى ، ويحقق الوظيفة الجمالية فى التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارىء . والوصول إلى (الأثر) فعالية إبداعية للقارىء الناقد يتحرك نحوها من خلال السياق الذى هو الفضاء الذى تحلق فيه الإشارات بمزاجها المتحرر . والإشارات عناصر تتحرك مع بعضها البعض بموجب علاقات متموجة . وحسب تموج هذه العلاقات ينبثق الأثر . فهو إذاً - كما يحدده ديريدا - (وظائف العلاقات وانعكاساتها .. إنه الناتج عن كل العلاقات الممكنة .. تلك التى حلت بالإشارة أو التى تكونها).[١٥] إذاً نحن لسنا وراء معنى محدد لكلمة ، أو شرح لجملة ، أو فك كناية وتقرير استعارة ، ولكننا وراء سبر أمداء وظائف العلاقات بين العناصر ، وإقامة السياق الحر. أى تتبع الأثر.

والأثر اصلا ليس هو الشىء ، وإنما هو ما ينطبع فيما هو خارج الشىء . ولا يجتمع الأثر والشىء معا . وحوافر الخيل قيمتها فى غياب الخيل . أما إذا حضرت الخيل فلا وظيفة لحوافرها . ولذلك فإنه لابد من اختفاء معانى الكلمات كى يكون لها أثر تتبع منه التجربة الجمالية ، وهو سر حركتها وانطلاقها . ومنه يصبح العمل الإبداعى ممكنا ، إذ بهذا الفهم يصبح كل مجاز وكل استعارة ممكنة ، وصحيحة . وهذا يحضر إلى ذهنى ما نقله (رولان بارت) عن فاليه اتكلان ، ما ترجمته : (ويل له .. ذاك الذى لا يملك الشجاعة على أن يجمع بين كلمتين لم يجتمعا لأحد من قبل قط) [١٦] وذلك لأن من هذه حاله لن يكون شاعرا ولا مبدعا وإنما يكتفى باقتفاء أثر المبدعين .

---

(١٥) را : Leitch, Deconstructive Criticism.28.

(١٦) را : Barthes: Elements of Semiology. 70.

إن جماليات النص ليست فيما يقول ، ولكن فيما يحدث فى النفس ، وهذا هو (الأثر) . ولا بد أن نقنع أنفسنا هنا بما يحمله هذا المصطلح من بعد مفتوح فهو (أثر) ، أى فعالية لاحقة تأتى بعد حدوث النص لا قبله . فنحن لا نقرر قواعد مسبقة ، كتصميم مرسوم يسبق التجربة ، ويقتفيه الكاتب . وهذا تقليد يشين بالإبداع ويحد منه . وما ذلك بأثر . ولكن (الأثر) هو ما بعد النص أى الفعالية القرائية النقدية . ولقد قامت البلاغة فى الأصل على هذا الأساس حيث كانت علما للقراءة ، أى علما للانحراف الأسلوبى . ولكنها سقطت بعد ذلك فى دوامة العرف والتقليد وصارت علما للهياكل الجاهزة ، والتصاميم المعدة سلفا . وما أحوجنا اليوم إلى تحرير البلاغة من قيدها وإعتاقها ، لتعود إلى أصل منشئها وتكون مرة أخرى علما للقراءة النقدية .

ومن الواضح أن النقد الأدبى عندنا قد انحرف منذ زمن طويل عن جادة الصواب ، وصار علما للقوالب والمضامين . بينما كان فى أصله عند فصحاء العرب علما لجماليات النص . وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره (أى أثره) . وما خالف ذلك أخرجوه عن الأدب . ومن ذلك ما يرويه المرزبانى أن الراعى النميرى أنشد عبد الملك بن مروان قوله :

أخليفة الرحمن إنا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا
عرب نرى لله فى أموالنا حق الزكاة منزلا تنزيلا

فقال له عبد الملك : ليس هذا شعرا . هذا شرح إسلام وقراءة آية)[17] . وعبد الملك بقوله هذا يقف أكثر عصرية وحداثة من كثير ممن يعيش بيننا اليوم ، ويرى الشعر قوالب ترص حسب هياكل صممت لها من معلمى الصنعة !

إن النص الأدبى ليس سوى استعارة دائمة من منطلقين : منطلق عملى ، وآخر فنى . فأما المنطلق العملى فيأتى من كون كلمات النص اقتباسا لغويا يحدث من الكاتب الذى

(١٧) المرزبانى : الموشح ١٤٣ .

يقتبس كلماته من مستودع اللغة . وكل كلمة يستعملها سبق أن استخدمت من قبله فى سياقات متنوعة ، ولا وجود للكلمة الجديدة . مثلما أن الأفكار مستعارة أيضا . ولا وجود للفكرة المبتكرة . وما من فكرة يقول بها أحد من البشر إلا ونجد قبله من قالها أو أشار إليها أو أعان على توليدها . ولذلك قال زهير بن أبى سلمى : (انظر عنه ص ٣١٨) .

ما أرانــا نقــول إلا معارا أو معــادا من لفظنــا مكرورا

ويقول عنترة : (هل غادر الشعراء من متردم) وذلك قبل ألف وخمسمائة عام . وهذا شعور يدعو للإحباط لولا أن للشعراء طاقة على المناورة تحفظ لهم حقهم فى الإبداع . وذلك بأن حولوا الاستعارة الحرفية إلى استعارة فنية . وهذه تكون بتحويل الكلمات إلى إشارات ، بالانحراف بها عن سابق تاريخها وإطلاقها فى فضاء النص تسبح حرة طليقة . ولهذا جاء الشعر العربى محملا بالانحراف الأسلوبى . وفضل البلغاء المجاز على الحقيقة ، وفى ذلك قال أبو هلال العسكرى : إن (الاستعارة أبلغ من الحقيقة) [١٨] . والمبرد يقول عن العرب : (والتشبيه أكثر كلامهم)[١٩] وهذا هو المنطلق الفنى لاستعارة النص . أى انحرافه من قول إخبارى إلى قول جمالى ذى أثر .

وما دام النص استعارة لغوية أو هو سرقة لغوية على حد قول الأخطل عن الشعراء : (نحن معشر الشعراء أسرق من الصاغة) [٢٠] ، وما دام إحداث التجربة يتم بهذه الوسيلة ، فإن للقارىء الحق كل الحق فى أن يعيد النص إلى منشئه وهو الرحم الأكبر : دائرة اللغة المطلقة .إن الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحرا بيانيا يسرقون به ما تبقى منا : أخيلتنا . وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه . فنحول النص إلينا عن طريق القراءة . فالنص لنا نصنعه بأيدينا . إنه الحق المختطف ونحن نسترده كما تسترد الأم طفلها من الحاضنة : فهو فلذة كبد تعود إلى منشئها . وكل قراءة

---

(١٨) الصناعتين ٢٧١ .

(١٩) الكامل ٨١٨/٣ .

(٢٠) المرزبانى : الموشح ٣٤٠ .

بذلك تصبح قراءة صحيحة لأنها ليست سوى (أثر) لعودة الطفل إلى أمه .

ولو عدنا الآن إلى القصيدة بهذه الروح ، وقرأناها لا كمعنى ، وإنما كنص ذى إشارات تتحرك حسب سياق ينتظمها بمحاور مطلقة ، وتركنا ذلك ينساب فى نفوسنا، سامحين لإيقاع القصيدة ولحركيتها لتطلق نفوسنا ، فإذا ما انطلقت النفوس وسبحت فى فضاء ربها ، فإن كل ما يقدح فى مخيلتها وما يتصور لها يصبح شعرا ممتدا للتجربة ذاتها غير خارجى عنها ، وليس بطارىء عليها ، وإنما هو من صلبها .. وهذا هو الأثر .. وهذه هى القصيدة .

إن الكلمات فى الشعر ليست سوى دموع اللغة ، والشعر ليس سوى بكاء فصيح . والبكاء ليس معنى ولكنه أثر ، كما أن الدموع ليست معنى وإنما هى أثر ، فالشعر إذاً أثر لا معنى . وهذا هو ما يجب أن نتطلبه فى كل تجربة لغوية جمالية .

الموال الحجازي

« الكلمات دموع اللغة ، والشعر بكاء فصيح »

أحسن الشعر ما دخل القلب بلا إذن

مصارع العشاق ١١/٢

The Lyric is not heard put
over heard — culler. 165 *

النهــى بــين شاطئيك غريق	والهــوى فيك حالــم ما يفيق
ورؤى الحــب فى رحابــك شتى	يستفــز الأســير منهــا الطليق
ومعــانيك فى النفــوس الصديا	ت إلى ريهــا المنيع رحيق
إيه يا فتنــة الحياة لصب	عهــده فى هواك عهــد وثيق
سحرتــه مشابــه منــك للخلد	ومعنــى من حسنــه مسروق
كم يكر الزمــان متئــد الخطو	وغصــن الصبــا عليك وريق
ويذوب الجمال فى لهــب الحب	إذا آب وهــو فيك عريق
تتصبيننــى فى دجــى الليل	وقــد هفهف النسيم الرقيق
مقبــلا كالمحــب يدفعــه الشوق	فيثنيه عن منــاه الخفوق

* تولان يجارى أحدهما الآخر على الرغم من اختلافهما زمنا ولغة ومكانا ، وما الانجليزى الا أصدق ترجمة للعربى . والعربى أصدق ترجمة للانجليزى .

حمّلتــه الأمــواج أغنية الشط فأفضى بهــا الأداء الرشيق
نغما تســكر القلــوب حمياه فمنــه صبوحهــا والغبوق

قصيدة جدة.[1] ـ حمزة شحاتة

قد لا يستطيع القارىء المبدع أن يلغى (المضمون) الصريح فى الإشارة الأدبية ، ولكنه بكل تأكيد يستطيع أن يضعه فى مكانه المحدد له ، بحيث لا يتطاول على النص فيحتويه . ولا ريب أن بعض النصوص الأدبية تساعد ، أكثر من غيرها ، على تجاوز المضمون الدلالى الصريح ، وقد تلغيه وتبعده تماما عن ساحتها ، وذلك بتغليب الطاقة الصوتية للإشارة الأدبية ، وبتكثيف الإيقاع الصوتى فى عناصر النص . وهو أثر فنى يحدثه النص فى النفس من خلال نشوء حركة انحرافية داخل النص تتحول بها العناصر من وسائل دلالة معنوية ، إلى إشارات فنية تقيم أمامها وبين يديها ما نسـميه (بالإيقـاع الإشارى) . وهو فعالية فنية تحدثها بعض النصوص ينتقل فيها المتلقى ـ مع النص ـ من حالة الوعى إلى حالة (الهيام) . وهذه هى السمة الأولى للحالة الشعرية . أىّ الانتقال من حالة العقل ومعاييره ، ومعها المعانى ، إلى حالة الروح والحلم والهيام (ألم تر أنهم فى كل وادٍ يهيمون) .

والقصيدة التى تحقق ذلك هى التى ترقـى إلى درجـات عالية فى تحقيق الغـرض الشعرى . وهذا ما نحسه فى قصيدة (جدة) لحمزة شحاتة . وقد نقلت أعلاه مدخـل القصيدة . وهذه قطعة شعرية يعرفها الناس عندنا ، ويرددونها كثيرا ويطربون لها طربا يستحوذ على النفوس . ولكم قرأت أنا هذه القصيدة وترددت أبياتها فى ذاكرتـى مرارا وأزمانا ، ولكم كانت دهشتى كبيرة حينما ساءلت نفسى عن معانيها ، فلم أجد لها من صدى عندى . إنى وغيرى من الناس فى بلدى ، نطرب لوقع القصيدة وإيقاعهـا فى نفوسنا لا لمعانيها . بل إننا لا نعرف معانيها . ولم نتأمل المعنى فيها قط . لقد جاوزت القصيدة كل المعانى ، وأخذتنا معها فوق كل الدلالات لتحررنا من كل قيود العقـل

(١) الساسى : الشعراء الثلاثة ٢٩ وقارن : شجون لا تنتهى ٤٣ .

ومقاييسه ، وتجعلنا كالغاوين نهيم معها فى كل واد . وهذا إنجاز يندر أن يحدث ، ولكنه إذا حدث طغى على مجال القصيدة حتى إنه لا يدع للمعنى أثرا فيها . وتلك هى قمة الانعتاق للإشارة ـ كما ذكرنا فى الفصل السابق ـ بحيث تصبح الإشارة حرة طليقة لا تقيدها قيود ، وينطلق القارىء معها فاقدا لنفسه القديمة ، ومتحصلا على لحظات إبداع وهيام يتيه فيها . وسنقوم بتشريح فاحص لعناصر هذه القصيدة ، لكننا قبل ذلك نتوقف قليلا لسبر هذه القضية لأهميتها فى الشعر .

إن العلاقة بين الإنسان واللغة علاقة بالغة الأهمية ، فهى التى جعلت الإنسان يسمو على الحيوان . بمعنى أن مايصدر عن الإنسان من أصوات هى أشرف من الأصوات التى تصدر عن الحيوان . فأصوات الإنسان ليست مجرد استجابة غريزية أو ردة فعل غريزية معجمة . ولكنها ذات أبعاد تتنوع حسب غايته من الصوت .

واللغة أصوات دالة بتواطؤ ـ كما يقول أبو حامد الغزالى[٢] ـ فإذا أردنا للصوت أن يعنى شيئا محددا ، لجأنا إلى ماله من رصيد معجمى وطبقناه عليه . وهذا عمل نقوم به فى مخاطباتنا العامة ومايماثلها من مكاتبات . ولكننا بجانب هذا نلجأ إلى تلك الأصوات لا لما فيها من معان محددة وإنما لأغراض أخر . وهو مانسميه الشعر . فالشعر لايقال لمعانيه ، وهذا مايتفق عليه كل العارفين بالشعر منذ أيام الجاحظ[٣] ـ على الأقل ـ حتى يومنا هذا . وإذا الشعر هو لشىء غير المعانى . فتجرده منها ـ أو تجاوزه لها ـ إنما هو إنجاز مطلوب ومفترض فيه . وهذا معناه استخدام الصوت مجردا من دلالته الاصطلاحية ، أى استخدام الصوت لإحداث (الإيقاع الإشارى) الحر . فالكلمة تعود مرة أخرى لتكون صوتا حرا وإشارة طليقة . وبذلك تصبح الكلمات فى اللغة مثل الدموع للإنسان . ويصح أن ننظر للحالة هذه على : أن الكلمات دموع اللغة والشعر ليس سوى بكاء فصيح .

---

(٢) الغزالى : معيار العلم ٧٩ ـ ٨٠ .

(٣) انظر الحيوان ١٣١/٣ .

• وليس أطرف من أن ننظر لوظيفة الصوت مع الإنسان كشئ قصد منه إحداث الانفعال . فالإنسان طفلا ليس لديه من وسائل كشف الانفعال أو إحداثه غير البكاء . والطفل يبكى وتلك هى لغته . ومع كر الأيام يأخذ فى إحلال أصوات أخرى محل البكاء ، وذلك بدء نشوء المعجم عنده ، حيث تنوب الكلمات عن شهقات البكاء. ولكن الإنسان لايتخلى عن أولى مهاراته الصوتية (البكاء) . بل يظل ذلك معه ماعاش . وهو يلجأ إليه فى كل موقف تعجز فيه الكلمات عن القيام بإحداث الانفعال المطلوب . والحالة مرتبطة بالتجربة الحادثة . فإن كان الحدث فادح الأثر فى النفس بحيث تعجز الكلمات عن تصويره فالبكاء هو الصوت الناتج مباشرة للحدث . وإن كان الحدث رخى التأثير ، فالكلمات هى الصدى الناتج عنه . ولكن بين هاتين الحالتين درجات .. تتفاوت قوة ووقعا . وأشدهن هى حالة الاقتراب من البكاء دون بلوغه . وهى حالة توتر انفعالى شديد تتمخض عنها كلمات هن أصوات كالبكاء حدة وقوة ، ولكنها بكاء فصيح . وهذه هى الحالة العالية للشعر ، حيث الكلمات المتمردة : بكاء ليس كالبكاء . ولغة ليست كاللغة . إنها اتحاد الدمع والكلمة . أو هى الدمع المعرب والكلمة المبهمة . هى الصوت الحر المطلق . وهى القصيدة الحق ، التى تنبع من قلب الإنسان الذى اختلطت فيه طفولته بكهولته ، ودموعه بكلماته ، فى حالة الشد المحتكم الذى يوشك أن ينفجر لكنه لاينفجر مهيئا للنفس رحما تحبل بالشعر ، فتولد عنها قصيدة نقول عنها : إنها رائعة .

ومع تقلص أثر الشد الانفعالى يتقلص فيض ذلك النوع من الكلمات / الأصوات ، فتأتى نصوص أقل تهيضا من تلك ، على درجات تتفاوت كما نرى فى تفاوت قيم القصائد فى إحداث الأثر ، وإن تساوت دلالة وتشابهت ألفاظا .

• ويحدث هذا الفتور أيضا فى استطراد القصيدة ، حيث يبدأ زخمها الانفعالى بالتقلص حتى تصل إلى مرحلة (البرود) . ونشاهد قصائد كثيرة تبدأ قوية بالغة التأثير ثم تأخذ بالانكماش بعد ذلك ، مثل القصيدة التى بين يدينا ، فيما بعد بيتها العشرين . ومن ذلك أيضا قصيدة (أحلام الفارس القديم) لصلاح عبد الصبور وقصيدة (أحمد الزعتر) لمحمود

درويش . وهما قصيدتان رائعتا المطالع والصدور ، ولكنهما يستطردان فى امتداد شعرى لايرقى إلى مستوى مطالعهما ، نتيجة لتراخى التوتر الانفعالى عند الشاعر . وهو شىء يحدث كثيرا فى المطولات ، وقد يلجأ الشاعر بسببه إلى (التكرار) لتعزيز الإيقاع الانفعالى فى قصيدته بعد أن يحس بفتورها .

○○○

وقدرة الإشارة على تكثيف طاقتها الصوتية ، وتحريك الانفعال بها ، هى واحدة من أبرز خصائص التجربة الشعرية . ويبدو لى أن اللغة العربية تعطى مجالا أوسع من غيرها لهذه القيمة كى تتكثف على يدى المبدع ، ولذلك ضربنا نرى قصائد حديثة رائعة فى إيقاعها . وهو إيقاع جديد سبره رواد الشعر الحديث وفجروه من أعماق اللغة التى أمدتهم بطاقة إيقاعية هائلة عوضت القصيدة عما فقدته من إيقاع التفعيلة العروضية . وهذه الطاقة المخزونة فى إمكان اللغة العربية ، هى ماتيسر للقصيدة إمكان التجاوز المطلق ، انطلاقا من تحرر الإشارة اللغوية وانعتاقها . وبذلك يتم التوحد الانفعالى المطلق بين الإنسان واللغة ، وتصبح الكلمات دموع اللغة والشعر بكاء فصيحا .

ونعود الآن إلى قصيدة جدة لنحاول تفكيكها والولوج إلى أعماقها لسبر شاعريتها . وأول مانجده منها هو الأبيات الثلاثة الأول :

النهى بين شاطئيك غريق والهوى فيك حالم مايفيق
ورؤى الحب فى رحابك شتى يستفز الأسير منها الطليق
ومعانيك فى النفوس الصديا ت إلى ريها المنيع رحيق

مالذى يجعل هذه الأبيات شعرا ؟

قلت إن تجربتى الشخصية مع هذه القصيدة تأتى من طربى لها دون نظر فى معانيها . وهى تجربة يشاركنى فيها الكثير من متذوقى الشعر وقرائه . وهذه إشارة أولية عملية على

أن الشعر يحمل غير المعنى . وأن المعنى لايمثل القيمة فيه . ولنفحص الآن التركيب (المعنوى) لهذه الأبيات . وهى كالتالى :

النهى غريق بين شاطئيك
والهوى حالم فيك مايفيق
ورؤى الحب شتى فى رحابك
يستفز الطليق الأسير منها
ومعانيك رحيق فى النفوس الصديات إلى ريها المنيع .

هذه هى معانى الأبيات ، ولكنها لاتقوم فى النفس كشعر . ولو فكر القارىء فيها على هذا النمط ، لم يجد عندئذ للتجربة أى وقع فنى فى نفسه على الرغم من وجود كافة عناصر النص هنا .

ولكن وجود العناصر لايمثل حقيقة شعرية كما أن بروزها كمعان لايمثل هذه الحقيقة أيضا . ومن هنا ندرك أن الجملة تتغير بتغير الغرض منها . ومن المؤكد أن الغرض ليس المعنى ، لأن المعنى ليس هدفا للشاعر ولا للقارىء . وكلاهما على استعداد لتجاهل المعنى فى التجربة الشعرية . ولاريب أن القارىء على استعداد لتقبل البيت الثالث على أنه شعر . ولكنه سيرفضه فيما لو قدم له كمعنى ولنقارن بين الجملتين فى حالة الشعر وفى حالة المعنى :

ومعانيك فى النفوس الصديات إلى ريها المنيع رحيق

وهذا بيت يستطيع أن يردده كل قارىء للشعر دون أى حرج أو قلق ولكن انظر له كمعنى :

(ومعانيك رحيق فى النفوس الصديات إلى ريها المنيع) إن مجرد تحويله إلى معنى يثير عند القارىء شكا فى فصاحة هذه الجملة . وهى بذلك جملة ثقيلة لايقدم على إنشائها كاتب ماهر ولايقبلها القارىء الذواقة .

والفارق بين القبول والرفض هو فارق الشاعرية عن النثرية أو (المعنوية) . وبمجرد التفكير بالجملة كمعنى تسقط جماليتها . ولكن الجملة كبيت شعرى لاتسقط ، لأنها تجاوزت المعنى وتحولت إلى (إشارة) حرة ، تلاحمت كافة عناصرها التى كانت إشارات مستقلة لينتج عنها (الإيقاع الإشارى) المطلق ، وصار القارىء يتلقى البيت كاملا ، وينفعل به دون أن يعبأ بالمعنى . فالانفعال إذاً حدث صوتى ينبثق من الطاقة الإيقاعية للإشارة المحررة . وهذا مايجعل هذه الأبيات شعرا .

أما كيف ذلك ؟ فهذا مانحاول سبره فى الخطوات التالية . وهى خطى تتحرك عبر مدارات ثلاثة هى :

١ ـ مدار النظم :

ونستخدم النظم هنا بالمفهوم الجرجانى ، وهو البنية التركيبية للنص الأدبى ، بدءا من الكلمة وتمددا حتى النص الكامل . ولكننا هنا نفكك النص ونشرحه بناء على معطيات (التشريحية) [٤] فى تفسير النصوص . وبين البناء ، وهو فعالية إنشائية من الشاعر ، وبين التشريح ، وهو فعالية تحليلية من القارىء ، تبرز إبداعية النص ، وتظهر طاقاته الكامنة ومسببات خلوده . والنص الأدبى يتعاظم وينمو بمقدار مافيه من كوامن مخبوءة تثير التحدى وتشعل الانتباه لدى القارىء . وكلما توسعت أمداء النص وتعمقت أسراره ، ازدادت إمكانات خلوده وتفوقه .

ونحن ننظر إلى مابين يدينا من شعر منطلقين من رباعية أبى حامد الغزالى حول وجود اللفظ / الصوت . والتى تقوم على أن الصوت ينبثق وجوده من فوق أربعة اعتبارات هى : [٥]

١ ـ وجود فى الأعيان

(٤) راجع ما قلناه عنها فى الفصل الأول .

(٥) الغزالى : معيار العلم ٧٥ .

٢ ـ تصور فى الأذهان

٣ ـ اللفظ

٤ ـ الكتابة

فالصوت كى يصبح دالا لابد أن يكون له مدلول عينى ، ثم يتحول هذا العينى إلى تصور ذهنى ، ويأتى الصوت رامزا لهذا المتصور ، ثم يتحول إلى كينونة مكتوبة . وهذه هى رحلة الكلمة من العدم إلى الوجود .

ولو نظرنا إلى قصيدة (جدة) لحمزة شحاتة محاولين استكشاف رحلتها من العدم إلى الوجود ، متتبعين لها خطى أربعا ، لوجدنا أن التحرك البدئى كان من جملة المعنى ـ وهذا افتراض منطقى فقط ، ولاصلة له بما حدث حقا عند الشاعر وهو ينشىء شعره . لأن ماحدث أمر يغمض حتى لايدرك . ولاسبيل إلى ملامسته إلا عن طريق تفتيح مغالق هذه الكينونة التى بين يدينا واسمها قصيدة (جدة) . وهذا لايتم إلا بإعادة القصيدة إلى درجة الصفر ، بعد تفكيكها وتشريحها .

ودرجة الصفر هنا هى جملة المعنى ـ وهى الوجود العينى وهو وجود يتمثل فى البيت الأول بجملتين :

النهى غريق بين شاطئيك

والهوى حالم مايفيق فيك

هاتان جملتان تمثلان وجودا عينيا لابد منه كأساس للتحرك . وهما لكى يصبحا شعرا لابد أن يتحركا باتجاه الشعر . وهذا يبدأ بإيجاد المستوى الثانى فى رباعية الغزالى : التصور الذهنى . وهو مستوى لابد منه ، إذ بدونه لانستطيع أن نحول هاتين الجملتين إلى شعر . والتصور الذهنى هنا هو مايتكون فى ذهن الشاعر والقارىء عن الأعراف الفنية للشعر . وهو تصور يتحقق بوجود تقليد شعرى فى اللغة يقوم كنموذج مثالى مكتسب يعطى مكتسبه مهارة فنية تمكنه من معرفة ماهو شعر بمجرد سماعه أو قراءته . والشاعر بامتلاكه هذا

التصور الذهنى يستطيع الترقى بالجملة من مستواها البدائى (العينى) إلى ماهو أعلى . والفرق بين المستويين قوى إلى درجة التباين . تماما كالفرق بين (العينى) و (المتصور) الذهنى فى الدلالة الصوتية . فكلمة (شجرة) فى مواجهة هذين المستويين لاتدل على الأول ولكنها ترمز إلى الثانى . فهى لاتعنى ذلك الكائن ذا الورق والأغصان والجذوع ، ولكنها تعنى صورة ذلك الشىء فى ذهن المتكلم . ولذلك أمكن أن يكون عندناكلمات لأشياء لم نرها عيانا كالغول والعنقاء ، والشيطان . ومثلها أسماء المعانى كالجمال والحق والعدالة . مما هى رموز لمتصورات ذهنية . وكذلك كل أصوات اللغة : رموز للمتصور الذهنى عن الشىء وليست عن الشىء نفسه . وهذا أمر يفهم من كلام الغزالى ، كما أنه معروف عند اللغويين والسيميولوجيين مثل سوسير وبارت ومن بعده .

وتنحصر قيمة المستوى الأول فى إسهامها فى إيجاد الصوت فقط ولاتتعدى هذه القيمة . ولذلك فإن الصوت يستقل عنها ويتحرر منها بعد ذلك ، حتى إنه يمكن تغيير مدلوله أو تنويعه كتغيير مدلول (الصلاة) من مجرد الدعاء إلى الشعيرة المعروفة ، وتنويع مدلول (العين) إلى الباصرة والينبوع والجاسوس .

وعلى هذا المبدأ تستطيع الجملة اللغوية أن تستقل عن المستوى الأول لوجودها ، وأن تتحرر منه ، فيتغير مدلولها ويتعدد . وبذلك تكون الجملة شعرية ، وتصبح الجملة الشعرية . (إشارة) حرة تم إعتاقها على يدى المبدع الذى يمثل هذا العمل فعالية أولية بالنسبة إليه .

وهذا الذى نقوله هو نتيجة لما سيحدث للجملة العينية ، بعد تحكيم التصور الذهنى فيها وهو المعمل الذى تنصهر فيه المادة الخام لتتحول إلى وجود جديد .

وانطلاقا من المستوى الثانى (مستوى التصور الذهنى) تصل الجملة إلى المستوى الثالث (اللفظ) وهو حالة الولادة ، فبعد إرهاصات المستوى الثانى ، وانبثاق التصور الذهنى ، الذى كونه الموروث الحضارى لقطبى القصيدة (الشاعر - والقارىء) وهو مرحلة الحلم الذى ينبثق منه الجنين فى رحم الجملة وتصبح حبلى بحياة جديدة نابضة فى جوفها ، ويتحول الرجل عندئذ إلى (هائم) أو الإنسان إلى (شاعر) ، ويبدأ كل مافيه يضطرب

ويتلاطم كاضطراب الحمم فى جوف البركان قبل انفجاره ، ويتحرك لسانه عندئذ منفرجا عن جمل جديدة تم صهرها فى جوف البركان فتحول الحديد ومعه الحجارة إلى سائل نارى ملتهب . وهو الجملة المعنوية (العينية الأولى) تتحول إلى جملة شعرية وإلى إشارة حرة معتقة .

وماتلبث يد الشاعر أن تتحرك بالقلم لتسطر هذه الجمل على الورق فيتحول الوجود (اللفظى) الثالث ، إلى الوجود الكتابى الرابع . ونشاهد عندئذ القصيدة قائمة كالبنيان المرصوص .

فالجملة الشعرية إذاً قد مرت بأربع مراحل تكوينية قبل أن تصل إلينا شعرا . وإنه لمن حقنا أن نغوص الآن إلى ماهو أعمق بقليل لنفحص عناصر الجملة فحصا أقرب إلى الدقة ، وذلك بعد أن رسمنا خط تحرك الجملة .

ولقد عرفنا المستوى الأول للجملة هنا . وبقى أن نسبر حركتها إلى المستوى الثالث ، بعد أن صهرت فى بوتقة المستوى الثانى .

ونؤكد هنا على ضرورة اشتراك قطبى النص (الشاعر والقارىء) فى رصيدهما من المستوى الثانى ، لأنه يمثل الأساس الهام للتذوق السليم . فمعرفتنا الذوقية المكينة بالقصيدة العربية شرط لفهمها وتحليلها . ولذلك يعجز كثير من الناس اليوم عن فهم الشعر الحديث وتذوقه لقلة حصيلتهم الفنية عن خلفية هذا الشعر . وهى مانقصده بالتصور الذهنى الذى هو أساس إجراء التجربة إنشاءً أو تحليلا .

وأمام البيت الأول لشحاتة ، نجد الجملة مكتوبة فى وضعها التام وكتبنا أعلاه وضعها الأول ، ولكننا لم نستطلع بعد مابينهما . ونعيد كتابة الجمل مرة أخرى هنا لنتلمس طريق تحركها بمستوى فاحص (والرقم قبل الجملة يرمز للمستوى حسب رباعية الغزالى) .

(١) النهى غريق بين شاطئيك	(٤) النهى بين شاطئيك غريق
(١) والهوى حالم ما يفيق فيك	(٤) والنهى فيك حالم ما يفيق

تتكون الجملتان ذواتا الرقم (١) من :

ا ـ جملة اسمية من مبتدأ وخبر

ب ـ وتابع إما شبه جملة (بين شاطئيك) أو جملة فعلية (ما يفيق فيك) .

وفى داخل هذا التكوين نجد عناصر متماثلة تمام التماثل بين الجمل فى الشطرين ، وهى :

١ ـ اسم مقصور على الوزن العروضى (فاعلن) : النهى / الهوى .
٢ ـ صيغة فعل أو مشتق من فعل على الوزن الصرفى (فعيل) : غريق / يفيق
٣ ـ صيغة اسم على وزن فاعلن : شاطىء / حالم .

ومن خلال ذلك تبرز الصيغتان (فاعلن / وفعيل) لتكونا أقوى عناصر الجمل هذه حيث يبلغ عددهما ستا . وما بقى من عناصر لا يقوى على تشكيل صيغة إيقاعية متميزة (بين / ما / فيك) . ولذا فإنها ستخضع أخيرا لسلطان الصيغ البارزة .

ومن بين هاتين الصيغتين (فاعلن / وفعيل) ، تبرز (فاعلن) لأنها وردت أربع مرات ، ولأنها صيغة عروضية وصرفية . بينما (فعيل) وردت مرتين فقط ، وهى صيغة صرفية لا عروضية . وبذا شرفت (فاعلن) فأحدثت استجابة موسيقية شعرية مع ما فيها من استجابة لغوية صرفية ، فاتحد الصوتان الوزنيان فى (فاعلن) وأطلقا عتاق الكلمة الأولى فى الجملة الأولى : (النهى) وهى كلمة على وزن (فاعلن) . فانتقلت هذه الكلمة من الجملة (١) الى الجملة (٤) وتم تحريرها .

وبناء على مفهوم (الإجبار الركنى) الذى استخدمناه فى الفصل الرابع ، فإن إشارة (النهى) وقد تم اختيارها سوف تتدخل فى تقرير اختيار ما يتآلف معها . وسيكون التآلف صوتيا بالدرجة الأولى . ووزن (فاعلن) وزن مكون من سبب ووتد ، ولابد أن يعقبه سبب لكى يتكون منه وزن متكامل . وفى الجملة العينية نجد التالى له وتدا . وهذا لا يقوم به وزن شعرى . فلو قلنا : (النهى غريق) لصار وزنها : فاعلن / فعولن

وهذا وزن لم يرد فى الشعر العمودى[٦] ولذلك فإنه لايوجد فى (التصور الذهنى) فى المستوى الثانى . وعليه فإن الجملة هنا تتحرك باتجاه آخر لتوجد لنفسها تناغما شعريا . وإذا ما فحصنا عناصر الجملة الأولى ، فإننا لن نجد سوى إشارة (بين) كإشارة قابلة للتناغم مع (النهى) فنضعها بجانبها .

النهى بين = فاعلن فاع (فاعلاتن / ف)

اكتمل الآن لدينا تفعيلة شعرية تامة (فاعلاتن) وفاض منها مقطع قصير (ن = س ح) . وهذا مقطع حر ، له قدرة على التكيف المطلق . فهو يصلح أن يكون بداية (سبب) مثلما يصلح أن يكون مفتاح (وتد) . والتفعيلة من قبله قادرة على التآلف مع أى من الاثنين . لأن فاعلاتن فى التصور الذهنى تحمل رصيدا إيقاعيا متنوعا فهى ترد بأشكال منها :

فاعلاتن / فاعلاتن (الرمل)

فاعلاتن / فاعلن (المديد)

فاعلاتن / مستفعلن (الخفيف)

فاعلاتن / مفاعلن (الخفيف)

ونحن هنا أمام أربعة خيارات يستطيع تصورنا الذهنى أن يسمح للجملة أن تتحرك فى أى منها . وليس من قيد سوى (الإجبار الركنى) الذى ينبثق من واقع الجملة العينية . ولذلك فإننا بالعودة إلى الجملة لا نجد فيها شيئا يتفق مع خياراتنا الأربعة سوى إشارة (شاطىء) . وهذا يقرر الموقف فتصبح الجملة :

النهى بين شاطىء (فاعلاتن / مفاعلن)

---

(٦) ورد هذا الوزن متداخلا فى الشعر الحديث الحر . وناقش ذلك الدكتور كمال أبو ديب . انظر كتابه : جدلية الخفاء والتجلى ٩٢ .

وترضخ صيغة (فعيل) لشروط التناغم الشعرى ، فتزيح نفسها عن المركز الثانى فى الجملة ، وتتحد مع العنصر الفائض وهو (الكاف) لتشكل معه وحدة إيقاعية تماثل مع إيقاع الجملة الشعرية :

ك غريق (فعلاتن = فاعلاتن) وتصير الجملة شعرا :

النهى بين شاطئيك غريق

بدلا من : النهى غريق بين شاطئيك

وما قيل هنا يقال عن سائر الجمل فى القصيدة ، وبذلك يفلح الشعر فى تحويل الجملة من (معنوية / عينية) إلى (إشارية / إيقاعية) . ويكون أثرها بإيقاعها لا بمعناها . وتتضافر الصيغتان (فاعلن / وفعيل) فى رسم إيقاع محكم للجمل . حيث تتولى (فاعلن) مداخل الجمل ، وتقوم (فعيل) على النهايات لتؤكد القيمة الإيقاعية للإشارة الصوتية . وتغرس نفسها فى قلب المتلقى لتوحد بين تصوره الذهنى ولفظه مع ما هو مكتوب أمامه .

على أن لصيغة (فعيل) دور إيقاعى بارز فى القصيدة كلها . وهو ما سنقف عنده فى الفقرة التالية :

٢ ـ مدار (فعيل) :

رأينا أن لصيغة فعيل دورا فعالا فى رسم إيقاع الجملة ، وفى تحويلها إلى جملة شعرية . ولكن (فعيل) لا تقتصر على هذا الدور . بل تتجاوزه إلى دور مهيمن على القصيدة كلها . وذلك باحتلالها لقوافى القصيدة وأقصد بالقافية هنا الكلمة الأخيرة فى البيت ، حسب تعريف الأخفش لها[٧] . وقوافى الأبيات المروية فى صدر الفصل هى :

---

(٧) فصلت القول فى هذا الأمر فى بحث خاص بعنوان : إرسال الروى فى الشعر العربى القديم ـ مجلة كلية الآداب ـ المجلد الرابع : كلية الآداب ، جامعة الملك عبد العزيز ـ جدة ١٤٠٤هـ (١٩٨٤م) .

١ ـ يفيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
٢ ـ الـ طليق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
٣ ـ رحيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
٤ ـ وثيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
٥ ـ مسروق	مفعول	س ح س / س ح ح / س ح
٦ ـ وريق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
٧ ـ عريق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
٨ ـ الـ رقيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
٩ ـ الـ خفوق	فعول	س ح / س ح ح / س ح
١٠ ـ الـ رشيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
١١ ـ الـ غبوق	فعول	س ح / س ح ح / س ح

نلاحظ أن صيغة (فعيل) هى الصيغة الطاغية هنا ، حيث وردت نصيا فى ثمانية مواضع من بين أحد عشر موضعا . على أن سمات فعيل الصوتية من حيث المقاطع ، وكذا النبرية ، وردت فى الصيغة الأخرى (فعول) ـ البيتان ١١/٩ ـ فهى إذاً مثلها فى قيمتها الصوتية ويشذ عن هذا النظام صيغة واحدة فقط (البيت ٥ ـ مفعول) . ولكن هذه أيضا تنتهى بمقطعين مماثلين لما انتهت به (فعيل) وهو : (س ح ح / س ح) وهذا يحدث تطابقا إيقاعيا لكل هذه الصيغ .

إضافة إلى ذلك ، نجد صيغة (فعيل) وقد تكررت ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى :

غريق / يفيق / أسير / طليق / منيع / رحيق

وهذا فرض دخول هذه الصيغة الصرفية على إيقاع القصيدة على الرغم من عدم وجودها كصيغة عروضية . وهذا معناه إدخال إيقاع جديد على الجملة الشعرية ، كسر

نمطية الإيقاع التقليدى من جهة ، وكثفها من جهة أخرى . وبما أن هذه الصيغة ترددت فى القصيدة كثيرا فإنه من حقنا عزلها ـ مؤقتا ـ لفحص قيمتها الصوتية كإيقاع مستجد على بحر القصيدة .

إن القصيدة تقوم ـ أصلا ـ على وزن البحر الخفيف :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو بحر شاع استخدامه فى مرحلة الرومانسية العربية عند شعراء مثل على محمود طه وإبراهيم ناجى ، ونجده كثيرا عند عمر أبو ريشة ونازك الملائكة (ربما تأثرت نازك بطه فى هذا الخصوص ؟) .

ولذلك فإنه وزن قوى الحضور فى التصور الذهنى للقارىء المعاصر . ولكن القصيدة ـ بإيقاعها المبدع ـ تتجاوز هذا الوزن ، وتفرض عليه صيغة تنبثق منه أولا ثم تتمرد عليه ، فتكثف نفسها فى ذهن الشاعر ، حتى ترد عليه ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى ، ثم تحتل قوافى الأبيات كى تحكم وجودها إحكاما وثيقا .

وهى صيغة تتكون صوتيا من مقطعين : (س ح / س ح ح س) كما وضحنا فى الجدول أعلاه . وفى هذين المقطعين نجد ثلاثة أصوات متحركة (صوائت) وثلاثة أصوات ساكنة (صوامت) . أى أن السكنات بعدد الحركات . وهذا معناه أن الإيقاع فيها يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون ، فى توازن مطلق . وهذا يعنى أن ذهن المتلقى قد أخضع لتنغيم إيقاعى تطريبى مكثف ، مما ينتج عنه تخدير للعقل الواعى ، وعنده يدخل الإنسان من غير وعى إلى حالة اللاشعور حيث يسيطر الحلم ، ويصبح القارىء (غاو) يهيم مع الشاعر فى أوديته السحيقة ، وينسى نفسه وعالمه مادام يقرأ هذه القصيدة . ولكن القصيدة فى آخر لحظة تطلق الحركة بمتحرك مطلق فى آخر الصيغة ينطلق معها الذهن حرا ليتحرك نحو البيت التالى ، ويصبح فى مجاذبة متواترة مع القصيدة حركة / وسكونا / وحركة .

وكما يتم نقل الإنسان إلى عالم آخر مختلف عما هو فيه . فإن الإشارة نفسها تنتقل أيضا إلى عالم جديد لها ، فتفقد عالمها الأول (عالم المعنى) وتكتسب قدرة جديدة على الدلالة المطلقة . ولذلك فإننا سنرى هنا أن هذه الإشارات الواردة على صيغة (فعيل) كقواف للقصيدة ، من الممكن تنقّلها داخل القصيدة من سياق إلى سياق آخر ، دون أن يتأثر البناء الدلالى للسياقات . مما يدل على أن الإشارة قد تحررت من مدلولها وأصبحت طليقة المدلول . ولنبدأ بالجملة الأولى :

١ ـ النهى بين شاطئيك غريق ـ

إننا نستطيع أن نقول ـ دون حرج ـ :

٢ ـ النهى بين شاطئيك طليق ـ أو :

٣ ـ النهى بين شاطئيك خفوق

٤ ـ النهى بين شاطئيك رشيق

٥ ـ النهى بين شاطئيك عريق

٦ ـ النهى بين شاطئيك رقيق

٧ ـ النهى بين شاطئيك رحيق

٨ ـ النهى بين شاطئيك وثيق

٩ ـ النهى بين شاطئيك وريق

١٠ ـ النهى بين شاطئيك غبوق

فهذه عشر إشارات تستطيع أن تتبادل (الموقع) مع بعضها ، دون عناء أو تعسف . وكلها سياقات صحيحة النظم ، غير أن بعضها يحمل توجها مجازيا ، مما هو سمة من سمات الشعر الفنية التى لا مشاحة فيها .

وهذا الشطر يتفوق على كل ما سواه بقدرته على التنوع والتمدد ، ربما لأنه كان أول حمم الوجدان المتوتر فجاءت الإشارة فيه على أعلى درجات نضجها ، وسمت بذلك على سواها بقدر تحررها .

فإذا ما أخذنا الشطر الثانى تقلصت درجة الانعتاق : حيث نجد الإشارة قادرة على تبدل محدود :

والهوى فيك حالم ما يفيق (أو)

والهوى فيك حالم مسروق .

وذلك لوجود (ما) مشتركة مع (الإشارة) فى تقرير البديل ، فهى إشارة نصف معتقة . وهذا ما حدَّ من حركتها وقلل بالتالى من درجة شاعريتها . ولكن ما سواها من إشارات على نفس الصيغة تنهض بها عن التدنى فتتداخل معها فى تكوين الإيقاع العام .

ونرى فى الشطر الرابع حرية تماثل حريةالشطر الأول فى الجملة التالية :

يستفز الأسير منها الطليق

حيث نجد صيغتين من (فعيل) متجاورتين . وقادرتين على التحرك المتمدد ومن ذلك :

يستفز المنيع منها الرقيق

يستفز الرشيق منها الغريق

يستفز الوثيق منها الطليق

يستفز الخفوق منها الوثيق

يستفز الرقيق منها العريق

وغير ذلك من إمكانات التحرك ، التى تقدمها إشارات الصيغة (فعيل) هنا .

وكذلك جملة البيت الثالث وهى جملة طويلة تنتهى بصيغتى (فعيل) متلاحقتين المنيع رحيق .

وفى موقعها يصح ورود إشارات عديدة منها للأولى : الوريق / الخفوق / الرشيق / الأسير / الرقيق .

وهذا التفاعل المتبادل بين إشارات (فعيل) رفع طاقة القصيدة الإيقاعية ، وحركها تحريكا دائم التناغم ، وحرر الكلمة من كل قيودها ، وصيرها إشارة حرة . وبذلك تتجاوز القصيدة كل الدلالات المعجمية وتصبح نغما مبهما غامض المدلول (أو ربما عديمه) . ويتصدر الإيقاع مجال القصيدة ليكون قيمتها الأولى . ولا غرابة إذاً أن نقرأ هذه القصيدة فنطرب لها ونقع فى أسرها ، دون أن نشعر بمعانيها أو أن نتساءل عنها ، إذ لم يعد للمعنى مكان هنا .

٣ ـ مدار الحركة :

استخدمت فى الفصل الرابع الأفعال كإشارات شعرية سامية القيمة فى إحداث إيقاع إشارى متحرك ، وجعلت ذلك من أسباب انعتاق الإشارة وتحركها . وذلك لأن الأفعال ترتكز على الحدث والزمن معا . وهما بعدان واسعا الأمداء ، يتحرك فيهما الخيال إلى ما لاحدود له . وكذلك استخدمت هذا المنطلق فى تحليل خاص لقصيدة (إرادة الحياة) للشابى (بحث قدم لمهرجان ذكرى مرور خمسين سنة على وفاة الشابى ـ تونس . أكتوبر ١٩٨٤م) . وفى هذا الأخير أدخلت أسماء الفاعل والمفعول ، كمشتقات صريحة تحمل نفس الطاقة الحركية للفعل . ومازلت أميل ـ ذوقيا على الأقل ـ إلى أن الأفعال ـ ومشابهاتها ـ ذات أثر أولي على الإيقاع الشعرى . ويدعم ميلى هذا ما نقله سعد مصلوح عن معادلة بوزيمان ، تلك التى تقوم على إحصاء رياضى للأسماء والأفعال فى النصوص الأدبية ، وتقترح رجحان (الانفعال) برجحان عدد (الأفعال) . ولكن هذه المعادلة تقوم على مجرد الإحصاء العددى ، وتكتفى بافتراض ارتفاع الانفعال إذا كان عدد الأفعال أكبر من الأسماء . وهذا كلام يجرى على الشعر وعلى النثر (الروايات والقصص والمقالات) . ولا يدخل فى قضية الإيقاع ولا يحاول النظر فيها ، كما أنه لا يعير انتباها لاسماء الفاعل والمفعول ، ولا للجمل .

وهذا نقص فى المعادلة لأنه يبعد عنها صيغا إشارية مهمة جدا . كما أن المعادلة تتوقف عند حد افتراض (الانفعال) أو عدمه ، ولكنها لا تحاول سبر وظيفة الانفعال فى النص

الأدبى ، ودوره فى الإيقاع . والمعادلة تصلح كمقياس لتأكيد مصداقية الحكم الذوقى على درجة الانفعال فى نص أو آخر . أو للمقارنة بين نصين لتحديد مستوى انفعالها . (انظر عنها : مصلوح : الأسلوب ص ٥٩ ـ ٦٨) .

ولقد أصبحت فكرة (الأفعال والإيقاع) عندى كالمبدأ الذى أميل إليه ، وأتلمسه فى كل محاولة للتحليل النقدى . ووجدتها وسيلة ناجحة فى تأسيس إيقاع الشعر وحركيته . ولكن قصيدة مثل التى بين يدى الآن تقوم كتحد صارخ لهذه (الفرضية) . فهى قصيدة تطغى فيها الأسماء والجمل الاسمية ، وتقل الأفعال والجمل الفعليـة . ومـع ذلك فإن الإيقاع هو أبرز قيمها .

وهذا يقرر بادىء ذى بدء أن فرضية (الأفعال / الإيقاع) ليست قاعدة مطلقة (ولكنها فى الغالب صادقة) . كما يقترح ذلك وجود وسائل لتأسيس إيقاع الشعر على حركة أخرى غير حركة الأفعال ، تؤدى ما تؤديه الأفعال من وظيفة فنية فى إيقاع اللغة الشعرية .

ومادمنا مقتنعين بأن قصيدة (جدة) ذات إيقاع حركيّ عالٍ ، وبأنها تحمل عددا ضئيلا من الأفعال والجمل الفعلية ، فلابد إذاً من أن لحركيتها منطلقا (أو منطلقات) مخبوءة ، ولابد من استكشافها . وهو ما سأحاوله الآن لتأسيس مدار الحركة فى قصيدة (جدة) :

ولنأخذ الأبيات الثلاثة الأول :

النهـى بـين شاطئيـك غريق　　والهـوى فيـك حالـم ما يفيق
ورؤى الحـب فى رحابـك شتى　　يستفـز الأسـير منهـا الطليق
ومعانيـك فى النفـوس الصديا　　ت إلى ريهـا المنيـع رحيق

وليس فى هذه الأبيات سوى فعلين (يفيق / يستفز) ومنهما ينبثق جملتان فعليتان .

وفى الأبيات اسم فاعل واحد فقط (حالم) . وهذه تضيع فى خضم الأسماء والصفات والجمل الاسمية ، ولكن الحركة تعمر الأبيات فمن أين جاءت ؟

إننا نجد الحركة تفيض من منطلقات متعددة ، يمكن اكتشاف بعضها من توجهات هى :

أ ـ انطلاق المدى :

كان المدى فى الجملة العينية مختنق الأنفاس ، لأن العلاقة بين الوحدات فى تلك الجملة ، علاقة مباشرة الترابط . فنحن نقرأ الجملة العينية للشطر الأول كالتالى :

النهى غريق بين شاطئيك .

حيث نجد الخبر ملاصقا للمبتدأ (النهى غريق) ولا وجود للحركة بينهما ، لعدم وجود مدى تنطلق فيه الحركة . والمدى فى الشعر يشبه (المضمار) فى الفروسية وبدون المضمار لا تتحرك الخيول . وتبطل بذلك أبرز سماتها فتختنق فى محابسها وتختفى الفروسية .

ولكى يكون للإشارة الشعرية وجود ، لابد من وجود مضمارها . وهو مداها الذى تتحرك فيه فتنتعش الإشارة وتصبح شعرا . والمدى واحد من الفوارق بين الشعر والنثر . فالنثر فن بلا مدى . ويتحول إلى شعر بوجود أشياء واحد منها المدى . ولذا فإن إحدى فنيات تحول هذة الجملة من نثر إلى شعر هو إيجاد مدى زمنى فى داخلها . وهذه محاولة نتج عنها فك التشابك بين المبتدأ وخبره ، وعزلها عن بعض لتصبح كل إشارة منها إشارة مستقلة عن الأخرى . وينشأ بينهما مدى تنبعث منه الحركة فصارت جملة :

النهى غريق .

إلى : النهى ... ... غريق

وجاءت عناصر أخرى تفصل بينهما لتأكيد المدى . ولعمرانه بانفعالات مضافة . فصار :

النهى / بين / شاطئيك / غريق

وهذا شعر تام الشاعرية ، فله وزن وله دلالة ، ولكن هذين العنصرين لا يجعلان القول شعرا . إذ ما أكثر ما هو موزون ودال ولكنه ليس بشعر (وإن كان نظما) وما أكثر القول الذى ليس بموزون ولكنه مع هذا شعر من أبدع الشعر . أو هو (قول شعرى) على حد عبارة الفارابى[(٨)] .

ولكن الإيقاع هنا جاء من المدى الناشىء فى قلب الجملة بين ركنيها الأساسيين ، حتى صارت القراءة لها مشدودة فيما بين طرفيها . وهذا أحدث لها توترا نفسيا يشدها من طرفيها بحيث يجب تلقيها كاملة ، والوقوف فى وسطها يكسر هذا التوتر ، ويسقط إيقاعها فينتفى عند ذلك الشعر فيها . ولكى نتلقاها كشعر لابد من تناولها مشدودة الأطراف كاملة . وهذا يجعلنا نحس بالمدى الزمنى فى وسطها . وتشتد لذلك أنفاسنا مكتنزة بالجملة ، ولا يحل هذا التوتر إلا بعد الفراغ من آخر كلمة فيها . ولذلك صارت شعرا . ولذلك صارت متحركة . وبه صار لها إيقاع إشارى متوثب ، عوضها عن حركة الأفعال .

ونجد نفس النظام يحدث فى الشطر الثانى والثالث ثم فى الرابع . ويأتى البيت الثالث ليخطو أوسع من ذى قبل . ويفتح فى داخله مدى متباعد الأركان . ويشمل شطرى البيت ، من أول كلمة فيه (معانيك) إلى كلمة القافية (رحيق) وهذه قمة المدى الشعرى فى القصيدة العمودية (إلا فى حالات التضمين وهو ما قد نسميه الجملة الشعرية) .

وتأخذ القصيدة بهذا المبدأ بابتكار مداها فى سائر أبياتها ، مما هو جلى الهوية لقارئها .

---

(٨) فصلت فى ذلك فى بحث نشر فى المجلة السابقة بعنوان (الشعر الحر والموقف النقدى حول آراء نازك الملائكة) المجلد الأول ١٤٠١هـ (١٩٨١) ص ٢٠٢ ـ ١٤٨ .

ب ـ إطلاق النبر :

لا يكفى الوزن العروضى دليلا على الإيقاع . لأن الإيقاع يحدث نتيجة لمسببات أخرى غير الوزن وقد تخفى علينا هذه المسببات ، ولكننا دائما نحس بأثرها علينا . ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها يختلف عما سواها من قصائد ، حتى وإن تماثل وزنهن العروضى . ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذاً لتساوت القصائد التى على بحر الخفيف مثلا فى إيقاعها . وهذا افتراض غير وارد

والسبب فى ذلك هو أن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيا ، ولها وزن صرفى . كما أن لها نظاما مقطعيا . وفيها نظام نبرى .

وهذه يختلف بعضها عن بعض . وكل كلمة تختلف فيها عن أى كلمة مشابهة لها .

وبناء على هذا المنطلق ، ننظر إلى إيقاع القصيدة هنا محاولين استنباط إيقاعها من خلال تركيبها الصوتى .

ولقد أوضحنا أهمية الدور الإيقاعي لأركان الجمل الشعرية فى هذه القصيدة (المبتدأ ـ الخبر) . وأشرنا فى الفقرة رقم ٢ (مدار فعيل) إلى أن الخبر ورد على صيغة (فعيل) وفحصنا هذه الصيغة هناك ، ويبقى الآن (المبتدأ) وهو ما سنفحصه هنا .

ونأخذ الأشطر الثلاثة الأولى فى القصيدة حيث جاء المبتدأ فيها متماثل الإيقاع (النهى / الهوى / ورؤى) . والأصل فيه أن يكون وحدة عروضية على وزن فاعلاتن . وهذا يوصلنا إلى وحدات موسيقية هى :

النهى بيـ / والهوى فيـ / ورؤى الحب /

ونرسم الآن لها بيانا قياسيا بقيمتها الإيقاعية مفردة فى الجدول الأول . ثم داخل وحدتها الموسيقية فى الجدول الثانى :

(١)

الكلمة	مقاطعها	نبرها	وزنها
النهى / أنتهى	س ح س/س ح/س ح ح	س ح́ س/ ـ / ـ	فاعلن
والهوى / وهْوى	س ح س/س ح/س ح ح	س ح́ س/ ـ / ـ	فاعلن
ورؤى / ورؤى	س ح/س ح/س ح ح	ـ / ـ / س ح́ ح	فعلن

نلاحظ أن النبر فى الكلمتين الأولى والثانية جاء على المقطع الأول[٩] . أما فى الكلمة الثالثة فقد جاء على المقطع الثالث . والاختلاف بيّن ، والسبب وجود الزحاف . وفى العروض يسمح لهذا الزحاف فى الحدوث ، دون تدخل فى أثر ذلك على الإيقاع . ولكن التحليل الفاحص يوضح هذا الأثر ويميزه . وسنلاحظ أيضا مدى ما يحدث للكلمة من تغير ، بعد أن تدخل ضمن وحدة موسيقية .

جدول ٢ (النهى بين / والهوى فيك / ورؤى الحب / : انظر الأبيات أعلاه) .

الوحدة	مقاطعها	نبرها	وزنها
أنتهى بيـ	س ح س/س ح/س ح́ ح/س ح س	فى الثالث	فاعلاتن
والهوى فيـ	س ح س/س ح/س ح́ ح/س ح ح	فى الثالث	فاعلاتن
ورؤى الحب	س ح/س ح/س ح́ س/س ح س	فى الثالث	فعلاتن

نلاحظ من هذا الجدول شيئين ، أولها انتقال النبر من المقطع الأول فى كلمتى (النهى

(٩) عن النبر انظر : د . سلمان العانى : التشكيل الصوتى للغة العربية ١٣٣ .

والهوى) إلى المقطع الثالث ، بعد دخولها فى وحدة موسيقية . والثانى هو اختلاف عدد السواكن والحركات بين هذه الوحدات الموسيقية . ولكن النبر يطغى على هذا التخالف ويوحد بينها جميعا ، ليجعل من كل واحدة منها وحدة إيقاعية عالية ، تنفرج بها شفتا القارىء مع أول احتكاك له بالبيت . ويتعزز النبر فى الوحدة الثانية وفى الثالثة فى شطرى البيت الأول ، الذى يؤسس إيقاع القصيدة . ونلمس ذلك فى قراءتنا للبيت (والإشارة ترمز الى درجة النبر العالى فى الوحدة) :

النهى بين شاطئيك غريق ... والهوى فيك حالم ما يفيق

وهذه ست نبرات عالية (تتداخل معها أربع نبرات متوسطة ، وهى المشار إليها بخط معترض) وكلها تتعاقب موزعة توزيعا محكما فى البيت ، مما يجعل قراءة هذا البيت ضربا من الغناء والترنم . وهذا هو ما أسس إيقاعا عاليا لهذه القصيدة . ولكن هذا الإيقاع العالى يختلف كثافة فى الأبيات التالية حتى يأخذ بالتقلص فى أبيات لاحقة لم نوردها هنا . وهذا التناغم النبرى يتلاحق مرتبا ترتيبا محكما فى الأبيات الأربعة الأولى . وقد رأينا الأول . ونورد هنا الثلاثة اللاحقة :

ورؤى الحب فى رحابك شتى ... يستفز الأسير منها الطليق
ومعانيك فى النفوس الصديا ... ت إلى ريها المنيع رحيق
إيه يا فتنة الحياة لصب ... عهده فى هواك عهد وثيق

وفيها نلمس ثلاث نبرات عالية فى كل شطر . ويتداخل معها نبرات متوسطة مثلما وضحنا فى البيت الأول .

وهذه الفنيات لم تنشأ نتيجة اختيار عقلى من الشاعر أو حتى عن وعى منه بها . ولكنها تأتى مما قد نسميه (التوتر الدافع) كما يقول مصطفى سويف ، فالشاعر (لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر ولكن التوتر الدافع هو الذى اختاره . ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعا بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة . بل كان

مدفوعا إلى هذا الكل الذى هو معان وصور وألفاظ موقعة ، ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر ، إبداعا نوعيا ، فمن المتعذر ترجمة أية قصيدة من لغتها إلى لغة أخرى ، ومن المحقق أن النتيجة ستكون شيئا آخر)[10]

وهذا الرأى من سويف يتأكد بكون الشعر بإيقاعه الإشارى الخاص ، وليس بما يظهر على كلماته من معان خارجية . وأحسب هذا من الوضوح واليقين بما لا يقبل زيادة تأكيد . والشعر إذاً يقوم على محور التأليف الايقاعى ، وليس الدلالى .. وهذا هو ما يميز الكلمة الشعرية ويجعلها إشارة حرة .

جـ - انكسار النمط

حاولنا فى الفقرتين (أ - ب) تأسيس إيقاع القصيدة عن طريق تفكيك وحداتها وتشريحها . ولقد وجدنا للقصيدة إيقاعا متمنا . وهذا أمر حسن فى الشعر . ولكن الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحرل حينئذ إلى رتابة) تميت حس النص ، وتوقعه فى خدر قد يزمن فيموت به النص . ولذلك فإن التصنع دائما ما يكشف عن نفسه بالتزامه للنمط والثبات عليه . والضحية فى ذلك دائما هو النص . ومن هنا تأتى أهمية (كسر النمط) والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشىء ومهارته وطبعه ، كما أنها تنقذ النص من الدخول فى سبات فنى مهلك .

ولكسر النمط وظيفة فنية عالية القيمة . ولقد أدرك ذلك الأفذاذ من أسلافنا كابن جنى (الذى يطرب كثيرا عندما يلاحظ أن غيلان الربعى قد أقوى فى أحد أشطر أرجوزة له ، فعلق ابن جنى على هذه المخالفه من الشاعر بقوله : « إن مجىء هذا البيت فى هذه القصيدة مخالفا لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته ، وأن ما وجد من تتالى قوافيها على جر مواضعها ليس شيئا سعى فيه ولا أكره طبعه عليه ، وإنما هو مذهب قاده

---

(١٠) الدكتور مصطفى سويف : (الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة - ٣٠٣ (دار المعارف . القاهرة ١٩٨١م) .

إليه علو طبقته وجوهر فصاحته » . وكذلك يطرب لحالة مماثلة فى خروج عبيد بن الأبرص على نسق طغى على إحدى قصائده وخالف عبيد هذا النسق فى أحد الأبيات فقال عنه ابن جنى : « صار هذا البيت الذى نقض القصيدة أن تمضى على ترتيب واحد هو أفخر ما فيها وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر إنما تساند إلى ما فى طبعه ، ولم يتجشم إلا ما فى نهضته ووسعه من غير اغتصاب له ولا استكراه أجاءه إليه . إذ لو كان ذلك على خلاف ما حددناه ، وأنه إنما صنع الشعر صنعا وقابله بها ترتيبا ووضعا ، لكان : قمنا ألا ينقض ذلك كله بيت واحد يوهيه ويقدح فيه وهذا واضح) .[11]

وابن جنى ينظر إلى كسر النمط كدليل على طبع الشاعر وأصالته . وهذا رأى سديد ، يضاف إليه أن كسر النمط ينعش حركة القصيدة . ويأخذ فى تأسيس إيقاع متجدد لها .

وهذا يقودنا إلى سؤال مشروع عن مدى نصيب قصيدة (جدة) من ذلك .

وبنظرة إرجاعية إلى القصيدة نلمح هذا الانكسار جليا فيها .

ومن ذلك التدوير ، حيث أخذت الأشطر تترابط مع بعضها البعض فى البيت الثالث ، ثم فى الأبيات من الخامس حتى الحادى عشر ، وهذا كسر ثنائية الجمل فى البيت ، ومدد زمن الجملة ليشمل البيت كله . وبذلك ارتفعت نسبة التيقظ والانتباه فى هذه القصيدة . وحلت المفاجأة محل التوقع .

ومن كسر النمط أيضا تخلى القصيدة عن صيغة (فعيل) فى حشوها . فبعد أن تكررت هذه الصيغة ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى ، إذا بها تختفى فى الأبيات التالية (ما عدا القوافى) غير مرة واحدة فى حشو البيت الثامن .

وفى القوافى أيضا تتغير هذه الصيغة ثلاث مرات من بين إحدى عشرة قافية . وذلك فى الأبيات (٥/٩/١١) .

---

(١١) كلام مقتبس من بحثنا ـ إرسال الروى فى الشعر العربى القديم ـ مجلة كلية الآداب . المجلد الرابع ١٤٠٤هـ (١٩٨٤) . جدة .

وبذا صار الإيقاع متجدد الحيوية . وظل إيقاعا متحركا ، على الرغم من اعتماده على عناصر جامدة (الأسماء) . ولكن انفتاح المدى فى القصيدة واعتمادها على الزمن المتمدد بين عناصرها ، ثم إطلاق النبر فى هذه العناصر ، واتباع نسق إيقاعى متشكل ، كل ذلك منح القصيدة حركة إيقاعية تبلغ فيها مبلغا عاليا فى الإيقاع الإشارى المتحرك والحر .

* * *

الفصل السادس

الصوت المبحوح

ـ تغريب المألوف ـ

حمزة شحاتة شرّح السريف الرضى .
قراءة تحليلية لقصيدة (غادة بولاق)
لشحاتة . وقصيدة (ياظبية البان)
للشريف الرضى .

بين يدى القصيدتين : (الكتابة معركة ضد النسيان)

مامن قارىء للأدب إلا وتمر به حالات يتساءل فيها ، وهو يقرأ ، عما إذا كان مايقرؤه أصيلا أم مسروقا . وفى كل قراءة لقصيدة أو لنص أدبى ، نجد أصداء بارزة المعالم لقراءات سابقة . وعالج أدباؤنا السالفون هذه الظاهرة فى مباحث سموها (السرقة) وتلطف بعضهم وسماها (حسن المأخذ)[1] . ولكن الإمام عبد القاهر الجرجانى يسمو بفكره فوق كل ذاك ويطلق عليها (الاحتذاء)[2] . وهو بذلك يأخذ بمبدأ (الأثر) الذى هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة) ، وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير فى النفس ذكرى لسوالفها . وهذا ماتدل عليه كلمة (الاحتذاء) التى تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه .

والسؤال هنا يتوجه بعنف نحو النص الأدبى نفسه ، وموقعه من الإشكالية : إشكالية

(١) انظر : العسكرى : كتاب الصناعتين ١٩٦ . وقارن الآمدى : الموازنة ٥٠ .
(٢) الجرجانى : دلائل الإعجاز ٣٦١ .

تداخل النصوص ، أو (الاحتذاء) كما سماها الجرجانى .

وهذا مبحث مهم عركته أقلام نقاد (مابعد البنيوية) وانبثقت منه أفكار نقدية رائدة ، تتناولها هنا بشيء من التحقيق لأهميتها لموضوع هذا الفصل . ونأخذها من أطراف هى :

١ ـ مداخلات الإبداع

منذ الجاهلية ، والشاعر العربى يصدح بشكواه من مداخلاته مع سواه . وما اشتكى من ذاك إلالوقوعه فيه قسرا وعن غير وعى . وفيه قال زهير بن أبى سلمى [٣] :

ما أرانـا نقـول إلا معارا أو معـادا من لفظنـا مكرورا

وعنترة يقول : (هل غادر الشعراء من متـردم)[٤] . وأشـد من ذلك وأبلـغ قول الأخطل عن نفسه وعن غيره من الشعراء : (نحن الشعراء أسرق من الصاغة)[٥] .

وهذا أمر لايخص العرب وحدهم وإنما هو حس عالمى . فالأديب الكبير برايخت يقول عن أديب كبير مثله (أو أكبر منه) مايلى : (وشكسبير أيضا كان سارقا)[٦] ولايخفى مافى كلمة (أيضا) من تضمين يدخل فيه آخرون من بينهم برايخت نفسه . وهـذا ماجعـل فاليرى يقول عن العمل الأدبى : (إن كل عمل هو نتيجة لأمور متعددة إضافـة إلى المؤلف)[٧] .

وتفهمنا لذلك يجعلنا نعرف أبعاد مقولة الناقد المعاصر فراي حيث أظهر القول بأن

---

(٣) هكذا كنت أحفظ منذ صغرى وعند التثبت لم أجده فى ديوان زهير ، ورحت أبحث وأسأل فجاءنى الجواب بأن البيت مثبت فى ديوان كعب بن زهير على أنه له هو لا لأبيه (١٥٤ ـ القاهرة ١٩٦٥) . وهو فيه كالتالى :

ما أرانـا نقـول إلا رجيعا ومعـادا من قولنـا مكرورا

وورد البيت لدى شوقى ضيف ناسبا إياه إلى زهير ـ مع علامة استفهام ـ ولكنه لم يوثق مصـادره . (العصر الجاهلى ٢٢٦ دار المعارف ١٩٧٧) ، وأسجل هنا شكرى للدكتور عمر الطيب الساسى والدكتور فوزى عيسى اللذين أعانانى على البحث عن هذا البيت .

(٤) معلقة عنترة . شرح المعلقات السبع للزوزنى ١٣٧ دار بيروت بلا تاريخ .

(٥) انظر المرزبانى : الموشح ٣٤٠ .

(٦) المجلة العربية للعلوم الإنسانية . جامعة الكويت العدد السابع المجلد الثانى ١٩٨٢ م .

(٧) را : Culler: Structuralist Poetics 117.

(كل ماهو جديد فى الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضى تصنيفا جديدا)[8] . وهذا صار ظاهرة فنية مثلما هو حق فنى أيضا للمبدٔع ، كما يصرح ابن فارس بقوله (والشعراء أمراء الكلام .. يقدمون ويؤخرون ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون)[9] .

ولعل هذا ماسمح لخمسة شعراء عرب [10] بأن يتغزلوا جميعهم بليلى (العامرية ـ

---

(٨) نقلا عن : صلاح فضل : البنائية ٣٣٨ .

(٩) ابن فارس : الصاحبى ٤٦٨ (دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧) .

(١٠) منهم حميد بن ثور (مات فى خلافة عثمان رضى الله عنه) ومنه قوله :

لتتخذا لى بارك الله فيكما إلى آل ليلى العامرية سلما

(فروخ : تاريخ الأدب العربى ٢٨٧/١ بيروت ١٩٧٨) . ومنهم توبة بن الحمير (مات سنة ٨٠ هـ المرجع السابق ٤٦٨) يقول :

كأن القلب ليلة فيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

وفى الحماسة لأبى تمام روى هذين البيتين للشاعر نصيب (١٥٨/٢ ـ القاهرة ١٩٥٥) ورويا لمجنون ليلى ـ وقارن : الصمة القشيرى : ديوانه ٨٨ ـ الرياض ١٤٠٢) وكذلك ربيعة الرقى عن ليلى : طبقات الشعراء لابن المعتز ١٦٩ .

وعند النظر فى ذلك يحسن أن نتذكر قول ابن رشيق فى العمدة (١٢٢/٢) إن الشعراء يأتون بالأسماء فى الشعر لإكمال الوزن فقط . وهذا رأى غريب لا يسعنا إلا رفضه لأنه يجعل الوزن غاية الشعر وما هو بذاك . ولكن السؤال يقوم فى النفس عندما نرى اسم الحبيبة يتغير فى القصيدة نفسها مثل حالة سويد بن أبى كاهل (فروخ ٣٣٩/١) الذى يقول :

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسع

فهنا اسمها رابعة . ولكن الشاعر يقول بعد أبيات :

فدعانى حب سلمى بعدما ذهب الجدة منى والريع

فها هى صارت سلمى . وبعد ذلك يقول :

كم قطعنا دون ليلى مهها نازح الغور إذا الآل لمع

والوزن هنا ليس سببا فى تغير الاسم لأن ليلى وسلمى على وزن واحد . ولو كان الوزن هو علة وجودها لكانت إحداها تغنى عن الأخرى . ولعلنا نجد السبب يظهر من قول العباس بن الأحنف :

عطفت على أسمائكم فكسوتها قميصا من الكتان لا يتحرق

(ديوانه ٢٢١ بيروت ١٩٧٠) . وكذلك ورد فى مصارع العشاق (١٦١/٢) :

أكنى بغيرك فى شعرى وأعنيك تقية وحذارا من أعاديك

ولعل سويدا كان يكنى بالأسماء الثلاثة عن صاحبته ليسترها عن العيون . وهذا مبحث ما أحسن أن يخص بحديث مستقل فيه . أرجو أن أتمكن منه يوما . ولطالب الاستزادة النظر فى كتاب : دراسات فى الأدب العربى . للمستشرق فون غرونباوم : ترجمة إحسان عباس وآخرون . بيروت ١٩٥٩ (ص ٢٠٢/ ٢٠٨/٢٠٩) .

غالبا) على الرغم من تباعدهم زمانا ومكانا . متداخلين جميعهم بالاحتذاء . حتى لتقع الحوافر على الحوافر فى مضمار أشعارهم .

وهذه حال قد نطرب لها لأنها تحل لنا معضلة المساءلة حول أصالة من نحب من الشعراء والأدباء ، الذين يمتلكون علينا كل مجالات خيالنا ويسلبون بسحرهم ألبابنا ، ولايخدش إعجابنا بهم تداخل نصوصهم مع ماسواها من نصوص ، مادام أن تلك ظاهرة فنية يتساوى فيها كل المبدعين .

ولذلك تداخل الإبداع حتى تعذر التمييز فيه . ولم نعد نستطيع ترتيب المبدعين على درجات يتفاوتون فيها واحداً عن واحدٍ . وإن كنا قبلنا ـ فى سالف تاريخنا ـ تقسيمهم على طبقات ، كما فعل أبناء سلاّم وقتيبة والمعتز . ولكن هذا التقسيم لايميز بقطع بين شاعر وآخر فى الإبداع . ولم يعد من المدهش أن يسيطر على إعجابنا شعراء متعددون حتى لانقدر أن نميز بينهم وإن اختلفوا وتباينوا فى مشاربهم . وهذه تجربة قادت ابن قتيبة إلى أن يقول كلمته الرائعة حقا : (أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تخرج منه ـ الشعر والشعراء ٢٠) .

ولكننا ـ وإن طربنا لهذه الفكرة ـ نتواجه بها مع خطورة كبيرة تهدد مفهوم الإبداع والتجديد وتحاصره . كما أنها تضعنا فى مساءلة واضحة بين ماتحمسنا له من قبل ، وهو مفهوم (الإشارة الحرة) ، وبين هذا الوجه المبتدع لفكرة (النصوص المتداخلة) . وأبادر هنا بحسم الموقف فأقول : إن هذا تناقض ظاهرى فحسب ، والفكرتان تمضيان معا جنبا إلى جنب دون أن تزاحم إحداهما الأخرى . وهذا قول مجمل سيتمدد فى الفقرة اللاحقة إلى تفصيل يوضحه .

٢ ـ النصوص المتداخلة (Intertextuality)

هذا مصطلح سيميولوجى و (تشريحى) . وقد عرّفه روبرت شولز قائلا : (النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير . وهو

اصطلاح يحمل معانى وثيقة الخصوصية ، تختلف بين ناقد وآخر . والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخر ، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم ، لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه فى تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن النص المتداخل هو : نص يتسرب إلى داخل نص آخر ، ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع) .

ويعطى شولز على قوله أمثلة نستبدلها هنا بأمثلة عربية ، مثل معارضة شوقى للبحترى فى سينيته ، أو معارضات (ياليل الصب) وقد بلغت مائة معارضة من شعراء كثيرين منهم شوقى والرصافى [١١] . فكل معارضة هى نص متداخل مع نص سابق له . ولكن هذا المثال ليس سوى تبسيط مخل للفكرة ، فتداخل النصوص كما يتدارك شولز (هو عملية تحدث غالبا بشكل أقل وضوحا وأكثر تعقيدا فى تداخلاتها . وكما أننا نجد موحيات غير متناهية للإشارة ، فإننا أيضا نجد للنص ارتدادات غير متناهية . وكل المراثى نصوص متداخلة لمرثية أبى ذؤيب الهذلى لأبنائه) ـ المثل من عندى فى مقابل مثال شولز عن مرثية مروين [١٢] .

وعن هذا الموضوع يقول ليتش : (إن النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة . ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى . ونظامه اللغوى ، مع قواعده ومعجمه ، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ ، ولهذا فإن النص يشبه فى معطاه جيش خلاص ثقافى بمجموعات لاتحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التى لاتتآلف . إن شجرة نسب النص حتما لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لاشعوريا . والموروث يبرز فى حالة تهيج . وكل نص حتما : نص متداخل) [١٣] .

وهذا المفهوم بدأ حديثا مع الشكليين انطلاقا من (شلوفسكى) الذى فتق الفكرة ، فأخذها عنه (باختين) الذى حولها إلى نظرية حقيقية ، تعتمد على التداخل القائم بين

---

(١١) جمعها محمد المرزوقى : يا ليل الصب ومعارضاتها ، الدار العربية للكتاب . تونس ١٩٧٦ .

(١٢) را : Scholes:Semiotics and interpretation 145.

(١٣) را : Leitch: Deconstructive Criticism.59

النصوص . (فكل ظاهرة أسلوبية تنبثق من نص ما هى قضية وجود وحضور فى كل أسلوب جديد تنشأ داخليا كجدلية تقويضية للنص الآخر ، أو أنها معارضة أسلوبية مخفية للأسلوب الآخر . إن الفنان الناثر مواجه بعالم مكتنز بكلمات الآخرين وهو يندفع نحوهم مجبرا على تحسس خصائصهم بآذان تواقة . وعندما يمتلك الفرد كلمة من الجماعة ، فإن هذه الكلمة لاتستقر عنده على أنها كلمة لغوية محايدة ، خالية من أنفاس الآخرين وتقييمهم ، ولاتسكنها الأصوات الأجنبية . لا ، إنه يستقبل الكلمة من صوت الآخر ، والكلمة تدخل إلى سياقه قادمة من سياق آخر ، وهو سياق تشبع بتفسيرات الآخرين . وبالتالى فإن الفرد بفكره الخاص يصطدم بكلمة قد تم الاستحواذ عليها)[١٤] .

وترددت هذه الفكرة بوضوح كاشف عند (جوليا كريستيفا) حيث نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى عليه . وقالت عن ذلك : (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات . وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)[١٥] .

إن هذا ليذكرنا بقوة بفكرة رولان بارت عن (النص الجماعى) وهى ماوقفنا عندها بتأن فى الفصل الثانى . ومن خلال هذه المفهومات تتأكد فكرة جماعية اللغة ، ومعها جماعية النص وتداخل النصوص فيما بينها فيما يتشكل منه مانسميه بالموروث . وفى ذلك إعادة للوحدة بين المنشىء والمتلقى فى استقبال (النص) وفى تفسيره . أى (العرف) الأدبى الذى تنشأ عنه مقومات الأدب . ومن هذا المفهوم يستطيع المرء أن يرى ـ كما يقول كولر ـ : (إنه من التضليل أن نتحدث عن القصيدة على أنها كل متجانس أو وحدة عضوية مستقلة ، تامة فى نفسها وتحمل معان ثرية فائضة . إن التناول السيميولوجى يقترح نقيض ذلك ، بأن نفكر فى القصيدة على أنها قول لا دلالة له إلا ضمن الأنظمة العرفية التى اكتسبها القارىء . ولو أطلقنا أنظمة أخرى غيرها ، فإن إمكانات الدلالة عندئذ ستتغير)[١٦] . ويقول كولر إن فكرة الأثر ومعها فكرة الجنس الأدبى تسبق عملية القراءة

---

١٤) نقلته بشىء من التصرف من : Todorov: Introduction to poetics.24

١) را : Culler. Ipid 139

١) السابق ١١٦

مما يوجه مصير النص . فتناولنا للجملة اللغوية يختلف من جنس أدبى إلى جنس آخر ، فالجملة فى الشعر مثلا غير الجملة فى النثر . لأن جملة الشعر تتطلب قراءة موقعة ، بينما جملة النثر ترسل إرسالا حرا . ولنجرب قراءة الجمل التالية : (من يفعل الخير ، لايعدم جوازيه ، لايذهب العرف بين الله والناس) . ثم لنقارن مافعلناه مع مايمكننا فعله بعد أن نعيد كتابة هذه الجمل على الوجه التالى :

من يفعـل الخـير لايعـدم جوازيه   لايذهـب العـرف بـين الله والناس

إن اختلاف قراءتنا هنا ليس سوى صورة لسلطان العرف على (النص) وعلى القارىء ومدى تمكنه منها . ولايستطيع المنشىء أن يتمرد على هذا السلطان مهما حاول لأنه محكوم فى التفكير بالقارىء . ولو حاول تجاهل القارىء فلابد له أن يفكر فى نفسه كقارىء لعمله - كما يقول كولر - .

ولا وجود إذاً لنظرية المحاكاة فى الأدب لأن هذا المفهوم يسقطها كما يقول رولان بارت . لأن المحاكاة تفسر الأدب على أنه انعكاس يشبه المرآة ، لحقيقة قائمة سلفا . وتلك ليست صفة الأدب ، لأن الكاتب إنما يكتب لغة استمدها من مخزون معجمى له وجود فى أعماق الكاتب ، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب . وهذا يمثل وجودا كليا للكتابة (وليس للأشياء المحكية) . فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن . منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة فى علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس . وبذا يتأسس مايسميه بارت (المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة) heterogeneous dictionary of intertextuality [17] ويقول بارت إن هذه العلاقات تتشابك وتتضافر لتتوجه نحو وجهة واحدة : هى ذهن القارىء . الذى يفك النص ويشرّحه كى يمنحه وجوده : معناه .

ولكن تداخل النصوص لايعنى بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة ، وأنه ليس

(١٧) را : Leitch: Ipid. 104

سوى آلة لتفريح النصوص . إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع . والسر يكمن فى طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق . فالكلمة ، وهى موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر ، لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ماهى فيه من سياق . والسياق مجهود إبداعى يصدر عن المبدع نفسه . ولكل كلمة لغوية بعدان أساسيان تتحرك فيهما : بعد آنيّ (Synchronic) وآخر تاريخى (diachronic) . وفى الخطاب العادى يبرز بعدها الآنى (وهو استعمالها العصرى) لأن الهدف منه مباشر ونفعى . أما فى النص الأدبى ، فإن الموروث الفنى للجنس الأدبى الذى يتقمصه النص ، يعلي جانب إلبعد التاريخى للكلمة . لكنه لايسجنها فيه ، فهى بقدر ماتترفع عن البعد المباشر فإنها أيضا تتجاوزه منفتحة على المستقبل . ورصيدها الموروث يمكنها من منح إيحاءات متعددة المضامين ، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدلالة على أى شىء يتخيله متلقيها ، حتى لكأنها تدل على كل شىء ، أو لاتدل على شىء أبدا . وهذا هو تحول الكلمة إلى (إشارة) وانعتاقها التام لتصبح حرة طليقة ـ كما أشرنا من قبل ـ وفى هذه العملية يتوحد الموروث مع الإبداع . وتتضافر نظرية (النصوص المتداخلة) مع نظرية (الإشارات الحرة) لتسمح للإبداع الأدبى كى يكون إبداعا فى النص نفسه ، يتجدد مع كل قراءة للنص ، ويصبح القارىء مبدعا للنص الذى هو (النص الكتابى) حسب مفهوم بارت ـ كما ذكرنا من قبل ـ .

وإنه لمن غرر المواقف أن نرى طوالع هذه المفهومات مغروسة فى تراثنا العربى المجيد ، وذلك فى فكر ابن سينا النقدى الذى أشار بوضوح إلى حرية الكلمة فى الدلالة ، وإلى إمكان تحولها على يد المبدع إلى إشارة حرة وذلك بقوله : (إن اللفظ بنفسه لايدل البتة ، ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لايجاوزه . بل إنما يدل بإرادة اللافظ . فكما أن اللافظ يطلقه دالا على معنى ، كالعين على الدينار ، فيكون ذلك دلالته ، كذلك إذا أخلاه ، فى إطلاقه عن الدلالة بقي غير دال)[١٨] . والحق فى ذلك يعود للمبدع ، الذى

(١٨) ابن سينا : كتاب الشفاء ، جملة المنطق ، المدخل (القاهرة ١٩٥٢ فصل ٥) . نقلته من/ عبد السلام المسدى : من المضامين اللسانية فى تراب ابن سينا ـ دراسة ، فى مجلة الحياة الثقافية ـ تونس ، عدد (١٠) ١٩٨٠ م صفحات ٢١ ـ ٣١ .

يملك حرية ابتكار الإشارة الحرة ، أي إعادة الكلمة إلى أصل وظيفتها الجمالية المطلقة ولقد كان الخليل بن أحمد صريحا فى تفويض ذلك للمبدع حيث قال : (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا . ويجوز لهم مالايجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته ، واستخراج ماكلّت الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ، ويحتج بهم ولايحتج عليهم ويصورون الباطل فى صورة الحق ، والحق فى صورة الباطل) (١٩) . وهذا القول من الخليل هو غاية المدى فى إطلاق يد الشاعر كى يكون فى سلطانه تحرير الكلمات من قيودها واعتاقها ، لتكون إشارات حرة طليقة من قيد الدلالة . ومادامت الكلمة تقبل الانعتاق ، فإن المبدع هو المعتق الأول لها ، ويليه القارىء في مواصلة المهمة . وذاك لإعادة الكلمة إلى أصلها ، لتكون صوتا حرا ، ولذا لم يكن غريبا أن تتحول القصيدة إلى قطعة موسيقية مثلما فعل بيتهوفن مع قصيدة شلر (الفرح) . ومثل تحول (روميو وجولييت) إلى باليه . وكذلك تتحول القصائد إلى لوحات مرسومة ، بفعل إشارتها الحرة وقدرتها على تنويع دلالاتها . والهدف الأول للشاعرية هو تحرير الكلمة من الأصوات الأخرى التى تحتلها .

٣ ـ مداخلة شحاتة مع الشريف الرضي : (القصيدتان منشورتان فى آخر الفصل) .

يكفى أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاتة (غادة بولاق) وهو :

ألهمت والحب وحي يوم لقياك   رسالة الحسن فاضت من محياك

حتى يبدأ فى مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل . حتى إذا مامضينا نقرأ فى القصيدة ونتلقى قوافيها واحدة بعد أخرى : عيناكِ / ريّاك / يرعاك / الزاكى /

(١٩) ورد هذا القول عن الخليل فى : حازم القرطاجنيّ : منهاج البلغاء ٢٤٣ وقارن ما نقلنا أعلاه من قول ابن فارس تعليق رقم ٩ . .

الحاكى ، أخذ هذا الاحساس يتضاعف ، ويتراقص فى أعماقنا مستجيبا لرشاقة الوزن (البسيط) ونعمة القول الحجازى الرقيق . وجلب معه صورا شعرية يخلب بعضها بعضا . ويبدأ شريط الذكريات ينساب فى الذهن عارضا ماعنده علينا ، ونحن نحاول استكشاف الأمر .

وهذه حالة وضعنا الشاعر فيها بذكاء فنى موفق . فهو لم يقل لنا إنه يعارض شاعرا آخر فى هذه القصيدة . وترك الأمر لنا كى نتكسمه . وهذه عقدة فنية تأخذ فى مجاذبتنا شدا وإرخاء مع حركة القصيدة صعودا وسكونا . ولانجد عونا كعون (القوافى) على جلب الماضى وإنعاشه فينا وهى التى ستكشف لنا أخيرا (مداخل) هذه القصيدة : فهى مقفاة بكلمات تنتهى بروى (الكاف) المجرورة وعلى وزن (فعلن) والبيت على وزن البسيط ، وهى غزل فيه هيام وتوله بالمعشوق . هذه كلها موروث متمكن فى النفس ـ وسواء قال الشاعر لنا أو لم يقل ـ فهى مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضى :

ياظبية البــان ترعــى فى خمائله ليهنــك اليوم أن القلــب مرعاك

هذا مانصل إليه بعد اعتراك الخواطر لكشف سر ذاك الحس الغريب الذى انتاب نفوسنا منـذ مطلـع قصيدة (غـادة بولاق) ، وسـوف (نشرِّح) مداخـلات القصيدتـين ومايتداخل معها من سواها من قصائد . ولكننا نبدأ أولا برسم تصور فنى لتلاقى الشاعر مع موروثه ، وهو تصور جاء به الناقد الأمريكى (التشريحى) بلوم ـ وينطلق به من وجهة نفسية سداسية التحرك سماها (لوحة التلقى ـ Scene of Instruction) [٢٠] والوجوه الستة هى :

(١) وفيها يتحرك الشاعر الآتى وقد احتله سلطان شاعر أكبر منه وهذه حالة (اختيار) .

(٢) يتبعها تقبل الرؤية الشعرية بينهما وهى حالة (ميثاق) .

---

(٢٠) را : Leitch:.Ipid. 130 — 131

(٣) تتلوها عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهى حالة (تنافس) .

(٤) بعدْ ذلك يبرز الشاعر الآتى كفارس تحرر ظاهريا ، فيتقدم كتحقيق لشاعرية أصيلة وهذه حالة (حلول) .

(٥) وأخيرا يقوم الآتى بإعادة تقييم السالف وتلك حالة (تفسير)

(٦) وهذا يؤدى بالشاعر الآتى إلى إبداع سالفه من جديد ، وإعادة ابتكاره وهذه هى (الرؤية الجديدة) .

ونحن إذاً نبصر الشاعر أمامنا يتحرك فى تكونه الفنى لابتكار النص الجديد بين ست خطى يتدرج الشاعر فيها خطوة بعد خطوة . حتى إذا ماوصل إلى الدرجة السادسة يكون (مبدعا) ويتقاصر حظه من هذه الصفة بتقاصر درجته منها . فالناظم المقلد لايتعدى المرحلة الثانية وهكذا يتفاوت حظ الشعراء من (الإبداع) .

ونستطيع أن ننظر إلى حمزة شحاتة يتداخـل مع الشريف الـرضى مارا عبـر هذه المراحل . ومن حسن الحظ أن قصيدة شحاتة هى من أواخر أشعاره (قالها فى مصر) أى أنها جاءت بعد تجربة شعرية طويلة . والشاعر ليس جديدا على الشعر فيها . وكذلك فإن قصيدة الشريف هى من قصائد النضج الشعرى عنده . لأنها من أواخر حجازياته . فكلتا القصيدتين يصدران عن منهل شعرى فائض .

ولذا فإن المداخلة هنا ستكون محك احتكام نقدى خطير جدا . فالشاعر يقف فى مواجهة سافرة مع قصيدة مغروسة فى قلب الموروث الشعرى للقارىء . وهذا القارىء فى حالة استعداد صارمة لإطلاق حكم قاطع فى هذا الأمر . وهذا مايجعل (الموروث) خطورة كبيرة على المبدع بقدر ماهو مد حضارى واسع له . وفى هذه الحالة ينشأ صراع فنى ذو أبعاد مهولة بين الشاعر والموروث . فالشاعر مواجه بهذا العطاء العظيم مخزونا فى ذاكرة التاريخ . وهى عظمة لها سلطان مهيمن قد يستحوذ على الشاعر ويحتويه ، وقد يطمسه تماما . فالشاعر أمام تحد كبير فى أن يثبت نفسه على التجربة التى بين يديه . ومامن كاتب يقدم على كتابة نص أدبى إلا ويضع نفسه فى مواجهة مع الجنس الأدبى لذلك النص ،

وكلما عظم رصيد ذلك الجنس الأدبى من الموروث ، عظم معه حجم التحدى . ولذلك نرى كثيرا من الشعر العمودى اليوم يسقط ويتضاءل كشعر ، وذلك لعظمة الموروث الذى يواجهه ، وغالبا ماينتصر هذا الموروث على الشاعر ويطغى عليه ، ويستولى على تجربته . بينما يقل ذلك فى الشعر الحر ، لقلة الموروث فيه حتى الآن ، وشاعر الشعر الحر اليوم يكتب مساهما فى إيجاد هذا الموروث وتكوينه . ولذا تكثر القصائد الناجحة فيه . بينما تقل فى مايكتب اليوم من شعر عمودى ، لقلة من يصل من الشعراء اليوم فى مواجهته مع سالفيه إلى درجة المداخلة العليا من الدرجات الست الموضحة .

وكأنى بالشاعر مع الموروث على كفتى ميزان ، إن رجحت كفة الموروث ضاع الشاعر ، لأن الموروث قوى الحضور فى الذاكرة ، وإن تساوت الكفتان جاء النص سليما معافى ، لكن لاطريف فيه . ولعل هذا هو ماسماه أسلافنا (بالسهل الممتنع) وهو النص المحايد الذى يتساوى وجوده مع عدمه إذ إنه لايقدم للفن شيئا . والحالة الثالثة هى رجحان كفة الشاعر ، وهذا هو ميلاد النص المبدع ، الذى يعيد ابتكار الماضى ويجدده ويحرر الكلمة ومعها النص ليقدم لنا (النص الإشارى) الإبداعى وهذا لايلغى الموروث وإنما يعيد إبداعه ويطلق أسره ، ليضيف إليه موروثا جديدا ذا عطاء وانفتاح دائم .

وهذه معادلة لابد من وجود طرفيها (الموروث + الشاعر) وذلك لكى يكون أمامنا (نص) نعرفه وندرك حقيقته . ومن أبرز سمات الموروث هى (الجنس الأدبى) الذى به نميز نصا عن آخر . فنص الشعر غير نص الرواية أو المسرحية . كما أن نص الشعر العمودى غير نص الشعر الحر أو قصيدة النثر : ولكل من هذه موروث يختلف عن الآخر ، حسب جنسه .

ooo

أما الآن فنحن على مواجهة مع قصيدتين ، استدعت إحداهما الأخرى ، والأساس فيهما هو قصيدة (ياظبية البان) للشريف الرضى ، أما الباعث (والمتحدى) فهو (غادة بولاق) لحمزة شحاتة . وسنقف عند القصيدتين ثلاث وقفات مفصلة :

١ ـ جملــــة النـــــداء :

إن أول حركة فنية فى قصيدة الشريف هى جملة النداء (ياظبية البان) فى قوله :

ياظبية البـــان ترعــى فى خمائله ليهنـــك اليوم أن القلـــب مرعاك

وهذه هى المرة الفريدة التى ترد فيها هذه الجملة فى هذه القصيدة ، وهى ترد هنا فى البيت الأول . ولكن هذه الجملة تنتقل إلى ذهن شحاتة فتتمدد وتتوسع لتسير مع القصيدة مصعّدة الانفعال فيها منذ البيت الثانى ، وهذا بيان بجمل النداء فى قصيدة شحاتة :[٢١]

يا أفقى السامى	ـ ٢ ـ
ياجارة النيل	ـ ١١ ـ
يامنحة النيل	ـ ١٧ ـ
يا أحلى روائعه	ـ ١٧ ـ
يافرحة النيل	ـ ٢٦ ـ
يا أعياد شاطئه	ـ ٢٦ ـ
يازهر واديه	ـ ٢٦ ـ
يافردوسه	ـ ٢٦ ـ
ياذخر ماضيه	ـ ٢٧ ـ

(٢١) نشرت هذه القصيدة فى كتاب خاص بها بعنوان (غادة بولاق) ـ القاهرة ١٤٠٢ (١٩٨٢م) نشرها أحد أصدقاء الشاعر دون أن يذكر اسمه . ونشر جزءا منها عبد السلام الساسى : الموسوعة الأدبية ١٤٤/٢ تحت عنوان (يا جارة النهر) ونشر بعضها فى جريدة (المدينة المنورة) بعنوان (رسالة الحسن) ١٤٠٠/١٠/٢٤ هـ . وشاهدت جزءا منها فى مخطوطة عبدالله خياط بعنوان (قصة الحياة) أما فى مخطوطة شيرين فقد وردت القصيدة كاملة بعنوان (نفيسة) ولا بد أن هذا هو اسم الفتاة المعنية هنا ، والبيت رقم (٣٣) يشير إلى ما يدل على ذلك : فشاقه الكشف عن اغلى (نفائسه) .

فى عالم السحر مزهوا فزكاك

أما قصيدة الشريف الرضى فهى من ديوانه ١٠٧/٢ بيروت ١٣٨٠ هـ (١٩٦١) . والقصيدتان منشورتان فى أخر هذا الفصل .

ياسره	ـ ٣١ ـ
يابنت آمون	ـ ٣٦ ـ
يا أنت	ـ ٣٩ ـ
يانبع أحلامى	ـ ٣٩ ـ
ياهاتفا	ـ ٤٠ ـ
يافجر	ـ ٤٣ ـ
يابدر	ـ ٤٣ ـ
يازهر المنى	ـ ٤٣ ـ
ياخمر	ـ ٤٣ ـ
ياجمر	ـ ٤٣ ـ
ياشمس بولاق	ـ ٤٨ ـ
ياشمس بولاق	ـ ٥٢ ـ
ياينبوع فتنتها	ـ ٥٢ ـ
يابسمة	ـ ٥٢ ـ
يابنت حواء	ـ ٧٩ ـ
يابنت حواء	ـ ٩٢ ـ
ياقدرى العاتى	ـ ٩٩ ـ

وعددها ست وعشرون جملة نداء . ثمانى عشرة منها جاءت مركبة من ياء النداء متلوة باسم مضاف (منادى) مثل جملة الشريف (ياظبية البان) . وهذا اتفاق تام فى التركيب النظمى للجملة . ويقابله تمثل انفتاحى للطاقة الإشارية لهذه الجملة . فلو فحصنا جملة الشريف لوجدنا أن مافيها من طاقة مخبوءة قد تمددت فى إشارات شحاتة وذلك أن إشارة (ظبية) بما تحمله من إمكانات تشمل مجالات متعددة منها :

أ ـ مجال عاطفى لحجازى مغترب ـ فظبية من أسماء زمزم (تاج العروس) ولذلك فإنها تتحول عند شحاتة لتخلق لنفسها أمداء واسعة فتصبح : (يا أفقى السامى) وزمزم جزء

من الحرم الشريف حيث الكعبة ، وهى قبلة المسلم وأفقه السامى . وتصبح كذلك : (ياذخر ماضيه) وزمزم تمثل ذلك ، لأن شحاتة غادر مكة المكرمة وحل فى مصر . وهى (ياسره المنطوى) خاصة إذا تذكرنا أن شحاتة رجل كتوم عاش محكما القيد على سر نفسه حتى مات بعيدا عن ظبيته التى ظلت فى أعماقه نبعا ثرا من الذكريات : (يانبع أحلامى - ياينبوع فتنتها) وهذا النبع وذلك الينبوع هو (زمزم) ، ظبية شحاتة . ودواعى هذا المجال قوية جدا فالقصيدتان حجازيتان بمعنى أن الأولى هى من حجازيات الشريف . أما الثانية فهى لحجازى خالص الحجازية ، وإن نأت به الديار شطرا من حياته عن أرض الحجاز .

ب - مجال نموذجى :

وأعنى بها أن ظبية تحمل صورة من صور نموذج شحاتة النفسى المشروح سابقا فى الفصلين (٢ - ٣) . وذلك لأن فيها من سمات حواء ماقبل التفاحة ، وحواء مابعدها ، الكثير .

فمن سمات الظبية أنها ماتزال ثنيا حتى تموت (تاج العروس) أى أنها تعيش فى شباب دائم غضة يافعة ، وهذه من صفات حواء ماقبل التفاحة . ولكن ظبية أيضا اسم لامرأة تخرج قبل الدجال ، تنذر به المسلمين (تاج - ولسان العرب) فكأنها حواء تشير إلى التفاحة حيث الخطر والسقوط ، أو النجاة بالعزوف .

والظبية صورة للمرأة أنوثة ومفهوما . ومن الأدب عن ذلك قولهم : (لأتركنك ترك الظبى ظله) لأنه إذا نفر من محل لم يعد إليه (تاج العروس) . وكأنه الفتاة إذا عزفت عن موله لم تكد تنظر إليه أبدا . ومن دعاء العرب قولهم : (به لابظبى) أى جعل الله ما أصابه لازما له . وهذا صورة للتوله بالمحبة حيث لاخلاص للموله إلا الانغماس فى الحب .

وهذه الصور تتفجر عند شحاتة متمددة فى إشارات متعددة فمن إشارات اليفاعة قوله : يافجر/ يابدر/ يازهر المنى/ يابسمة/ يافرحة النيل/ يامنحة النيل/ يافردوس/

يا أعياد . وهذه كلها صور لحواء ماقبل التفاحة ، للظبية الثنيّ . ولكن حواء مابعد التفاحة تقتحم هدوء الشاعر وانسيابه لتضع فى روعه إشارات مثل : ياجمر/ ياقدرى العاتـى/ يابنت حواء .

أما سمة النفور والبعد فهى شديدة الحضور فى إشارات شحاتة ، إذ من الواضح أن فتاته ليست سوى وهم شعرى ، وذلك لأنها تحظى بصفات البعد السحيق مثل : شمس / بدر / قدر / فردوس / أفق سامٍ . وهذه كلها أمان يهجس بها المرء لكن لايبلغها .

ooo

والإشارة الثانية فى جملة النداء هى المضاف إليه (البان) . وهو حلم أبيض عطـر الذكرى ، يثير مخيلة كل حجَازى . فشجر البان بلين ورقه وطوله ، وبياض زهره ، يحول الصحراء إلى جنة عطرة الظلال ندية النسمات . وفى القصيدة تحولت واحة البان إلى أفق سامٍ / ونيل مبسوط الأبعاد / ونبع / وينبوع / وزهر / وأعياد / وفردوس ، وكلها أبعاد تتفتح على ذكرى (ظبية البان) التى بعثتها (نفيسة) البولاقية (وهذا هو اسم الفتاة) فى نفس الراحل الحجازى ، فأيقظت المصرية صورة الحجازية وأوقدتها لهبا متسعلا فى نفس الشاعر الذى ذكر (ذخر ماضيه) فجلب الحجاز بظبائه وبانه ، وبسطه على بولاق ونيلها ، ومد ظبية البان لتصبح ستا وعشرين ظبية بدلا من ظبية واحدة . وكأن شحاتة أحس بأن الشريف قد غمط الظبية حقها ، فجاء هو ليوفيها ذلك فأغدق فائض حبه وتوهله لغادة بولاق (ظبية النيل) .

وهذا تمدد تشريحى لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد مقدما بذلك تفسيره لنص سابق تداخل مباشرة مع نصه ، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف ، ومن قدرتها على الانفتاح والانشراح ، مما ولد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة ، لأن جمل النداء الست والعشرين الواردة عند شحاتة ، كانت هى عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق . وهذه قمة التلاقى الشعرى والتداخل النصى .

٢ ـ تداخل القوافى :

إن أقوى الإشارات وأقدرهن على المداخلة هى إشارات القوافى . وذلك لأن قوافى الشعر العربى محكمة البناء الصوتى ، وللروى سلطان بالغ فى اختيار الكلمة [٢٢] . وإذا تضافر صوت الروى مع الوزن ، فى تركيب القافية صوتا وإيقاعا ، فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية جدا . وهذا ماحدث بين الشريف الرضي وحمزة شحاتة ، حيث اختار شحاتة أربع عشرة قافية من بين ثمانى عشرة قافية من الشريف الرضى . والمداخلة هنا لاتقتصر على قصيدة الرضى بل تتعداها إلى كل قصيدة كافية الروى ، وينتهى بيتها بقافية على وزن (عولن) مثل فاكِ أو (مفعولن) مثل (نعماكِ) .

وهذا يدخل إلينا قصيدة ابن زيدون : (ديوانه ٤١ القاهرة ١٩٦٥)

ماللمـــدام تديرهـــا عيناك فيميل فى سكر الصبـــا عطفاك

وقصيدة أحمد شوقى (زحلة) : (الشوقيات ١٧٧/٢ القاهرة ١٩٦١)

شيعـــت أحلامـــى بقلـــب باك ولمحـــت من طرق الملاح شباكى

وغيرهما مما يدخل فى هذهٰ الدائرة من شعر تستطيع قصيدة (غادة بولاق) استحضاره فى ذهن القارىء لها .

وأقدم هنا جدولا بالقوافى التى تماثلت فيها قصيدة شحاتة مع القصائـد الثـلاث للشريف الرضى وابن زيدون وشوقى .

---

(٢٢) ومن شدة أثر سلطان القوافى على الشاعر يروى أن أبا تمام وضع القوافى أولا ثم طلب الأبيات لها . راجع بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ١١٣/٢ ترجمة عبد الحليم النجار . القاهرة ـ ١٩٦٨ م ط ٢ وهذا غلو لا نستطيع تقبله ، ولكنه يدلنا على سلطان القافية على الشعر العمودى .

إشارة القافية	رقم البيت فى القصيدة (والقافية المكررة تحسب مضاعفة عند الإحصاء وأشير إليها فى العمود بعلامة +)			
	شحاتة	الشريف	ابن زيدون	شوقى
عيناك	٣	٦	١	٢٠
أشراك	٤	١٨		٢٥
ثناياك	٦	١٦		
رياك	٧	٣		
فاك	١٣	١٠	١١	١٨
مرعاك (يرعاك)	١٥	١		+
الباكى	٥٢/٢٠	+٢	+١٣	٣(المتباكى)
الحاكى	٢٩	٧		١١
حياك	٣٧	١١		
الشاكى	٥٣	١٢		
يهواك	٥٨	١٤		
أسراك (أساراك)	٦٣	١٥		
إلاك	٩٧	١٣		٥٠
ذكراك	٩٨	٤		١٠
عطفاك	٨		١	
إدراكى	٣٥		١٥	٦
ضحاك	٨٤		٣٦	
جداك	٤٥			١٧
الذاكى	٤٣			٢٦
فداك (فدّاك)	٥١			٤٣
مغناك	٤١			٤٤
شاكى	٥٣			٤
أشواك	٦٨			٢
أملاك	٧٢			٤٩
نساك	٧٣			٩
المجموع	٢٦	١٥	٧	١٧

نلاحظ فى هذا الجدول :

أ ـ لدى شحاتة ٢٦ إشارة (من بين ٩٩) تداخلت مباشرة مع إشارات الشعراء الآخرين .

ب ـ من بين هذه الإشارات يوجد خمس عشرة إشارة جاءت من الشريف الرضى . والأصل فيهن أربع عشرة ، وتكرر واحدة منهن (الباكى ٢٠/٥٢ ـ ٢٠) . وهذا الرقم سيظهر لنا بأنه رقم عال إذا عرفنا أن عدد قوافى الشريف إجمالا هى ثمانى عشرة قافية . أى أن شحاتة أهمل أربع قواف فقط . وهذه دلالة قوية جدا على حضور قصيدة الشريف الرضى فى ذهن شحاتة ، وعلى تداخلها مع الشاعر فى إبداعه لقصيدته . ويعزز ذلك توافقها بالوزن (البسيط) وفى الجنس الشعرى (الغزل العفيف) وفى نغمة الإيقاع الرقيق . وقد لاحظنا من قبل مداخلات جملة النداء .

جـ ـ مداخلات شحاتة هنا مع ابن زيدون بلغت سبع إشارات ، ست منهن أصلية وتكررت (الباكى) . وهذه الإشارات بنسبة ٦ إلى ٤١ وهو عدد قوافى ابن زيدون (بما فيها قافية التصريع فى البيت الأول) . وهذه نسبة ضعيفة جدا ، لاتنهض كمؤشر إلى تداخل بين النصين ، لاسيا وأننا لانجد فى الإشارات الست سوى إشارتين توحد فيهما ابن زيدون دون غيره من الشعراء المتداخلين مع شحاتة ، وهما إشارتا (عطفاك وضحاك) .

وهذا يذيب فكرة المداخلة هنا . ويجعلنا نشك بحضور النص فى ذهن الشاعر عند إبداعه . وهذا الحضور جاء فقط فى ذهن القارىء لتداعى التشابه الصوتى بين الإشارات . على أن اختلاف الوزن بين القصيدتين يزيد فى تقليل الاحتمالات . وإن كان الجنس الشعرى يرجحه لكن دلائله البرهانية ضعيفة .

د ـ أما مع شوقى فإننا نجد سبع عشرة إشارة متداخلة تداخلا مباشرا . تسع منهن مصدرها شوقىّ صرف ، والباقى مزدوجة التداخل مع الشريف باستثناء (إدراكى) التى ازدوجت مع ابن زيدون . ونحن نشك بحضور ابن زيدون ، مما يجعلنا ننسب هذه الإشارة إلى شوقى فيكون منه عشر إشارات مباشرة التداخل + سبع مزدوجة .

وعدد قوافي شوقي ٥٢ قافية (مع قافية التصريع) وهذا يجعل شوقي تاليا للشريف وليس سابقا عليه . فالمداخلات من شوقي تبدو - ظاهريا فقط - أنها أكبر من مداخلات الشريف ، ولكننا إذا نسبنا (١٧) إلى (٥٢) وجدنا الغائب من قوافي شوقي يبلغ خمسا وثلاثين قافية وهذا يدل على أن حضور قصيدة شوقي لم يكن تاما عند إبداع الشاعر .

ولو كان تاما أو قويا لوجدنا أكثر من هذا الرقم خاصة وأن في قوافي شوقي عددا وافرا على وزن (عولن) و (مفعولن) مما هو قابل للورود في قصيدة شحاتة ولكنه لم يرد . وقد رأينا أن قوافي الشريف دخلت إلى شحاتة كلها ماعدا أربع ظلت خارج المداخلة .

إذاً لقصيدة شوقي حضور في قصيدة شحاتة ، ولكنه حضور ثانوي يتلو الشريف الرضي ، ويأتي بعده بدرجات كما يتبين من إشارات القوافي .

على أن لدى شوقي جملة نداء ذات تركيب مطابق لجملة النداء الشريفية الشحاتية ، فهي من ياء نداء بعدها منادى مؤنث مضاف ، في قوله .

ياجارة الوادي طربت وعادني مايشبه الأحلام من ذكراك

ولكن هذه الجملة تحتل مركزا ثانويا في المداخلة ، لأنها مسبوقة تاريخيا بجملة الشريف ، وعاطفيا بحجازية جملة الشريف . ثم إن نداء شوقي جاء متأخرا في القصيدة (في البيت العاشر) . ولكنه مع هذا تداخل في قصيدة شحاتة فتحول الوادي إلى النيل وجاءت جملته :

ياجارة النيل مافاضت شواطئه سكرا وعربد إلا من حمياك

وبذا تنجح المداخلة في الإفلات من حاجز إختلاف الوزن وتسهم بقدر في التمدد إلى نص جديد .

وبقي الآن أن نتساءل عن مصير الإشارات الأربع المحجوبة من قصيدة الشريف . فلِمَ لم ترد هذه القوافي عند شحاتة ؟! وهذا سؤال مشروع في الدراسة البنيوية ، لأن

النهج البنيوى يقوم على أسس منها مبدأ (الاختيار) ، فالكاتب يختار إشاراته من سلم المخزون اللغوى ، وتمييز الإشارة المختارة يتم بفحص سلمها ، فإذا عرفنا خيارات الكاتب عرفنا من خلالها قيمة المختار منها . أما العناصر التى استبعدت فلها دلالة كبيرة على عملية الاختيار ، (والفحص الاستبدالى) يعطى دائما نتائج بالغة الدلالة . وهذا المفهوم يحتم علينا أن نتساءل : لماذا ابتعدت القوافى الأربع الشريفية عن قصيدة شحاتة ؟ وهى لاريب كانت حاضرة لديه . فقد رأينا من الدلائل الصوتية مايؤكد هذا الزعم فى نفوسنا .

وهذه القوافى هى : مرماك / قتلاك / أحلاك / مطاياك . ومواقع ورودها عند الشريف هى :

٥ ـ سهم أصاب وراميه بذى سلم	من بالعراق لقد أبعدت مرماك
٨ ـ كأن طرفك يوم الجزع يخبرنا	بما طوى عنك من أسماء قتلاك
٩ ـ أنت النعيم لقلبى والعذاب له	فما أمرك فى قلبى وأحلاك
١٧ ـ وحبذا وقفة والركب مغتفل	على ثرى وخدت فيه مطاياك

لو نظرنا للإشارة الأولى (مرماك) لوجدناها فى سياق هو محور لسباق فنى بين الشريف الرضى وبين امرىء القيس فى قوله : (ديوانه ١٦١ القاهرة ١٩٥٩)

تنورتها من أذرعات وأهلها	بيثرب أدنى دارها نظر عال

فلامرىء القيس كانت الرؤية وارتحالها عبر السهول والوهاد كى تجلب له صورة محبوبته ، أما الشريف فقد حرك سهم العين من الحجاز إلى العراق ليصيب قلب الشاعر ويغرس فيه حبا نابضا . وهذه صورة شعرية رائعة فى تعبيرها عن زمنها ، وقد احتلت أمكنتها من نفوس جمهور الشعر بحيث لاتقبل النفوس اللعب بها أو تكرارها . وشحاتة يدرك ذلك بذوقه وحسه الأدبى المرهف ولن يقدم على اجترار هذه الصورة ، أو العبث بها ، فتركها دون تكدير . وخيرا فعل .

وما أقرب البيت الثانى وإشارته (قتلاك) من هذا القول أيضا . لاسيا وأنه معنى تردد على حناجر الطرب الحجازى . وتناولته شاعرية الأخطل الصغير وأنغام محمد عبدالوهاب ، فلم تدع فيه مرادا لراغب . ومنه : (الصبا والجمال) .

قتل الورد نفسه حسدا منك وألقى دماه فى وجنتيك
والفراشات ملّت الزهر لما حدثتها الأنسام عن شفتيك

من قصيدة «الصبا والجمال» لبشارة الخورى شعر الأخطل الصغير (بيروت ١٩٦١)

أما إشارة (أحلاك) فإنها أكثر الإشارات حظاً لدى شحاتة ، إذ إن قصيدته كلها تمدد لهذه الإشارة ، ولايكفى إيرادها وحدها ، فتحولت إلى تسع وتسعين بيتا كلها تتحرك بطاقة (أحلاك) ، وشحاتة يرددها لغادة بولاق هائما بها ، ومستطارا بجمالها الباهر .

ونأتى أخيرا إلى (مطاياك) التى وقف عصر الشاعر دون ولوجها فى قصيدته ، فلم يشأ الشاعر أن يقسرها على زمنه وعلى شعره ، ورضى من الغنيمة بالإياب .

وليس هذا فقط هو مايرفضه الشاعر فغير هذه هناك إشارات مثل الرحال / سهم / الريم / السرب / الغمام / الشيب والشباب / الأسر / الرسائل والغريم . وهى جميعها صور سيطرت على قصيدة الشريف الرضى ، لكنها لم تجد لنفسها طريقا إلى شحاتة . وبذا ينتقل الشاعر من موقف (الاختيار) إلى موقف (التنافس) فى سداسية بلوم السالفة .

٢ ـ علاقة التشريح بين القصيدتين :

تقوم هذه العلاقة على (الأخذ والعطاء) فقصيدة شحاتة تأخذ من قصيدة الشريف ، وهذا شىء نسلم به دائما ، ولكننا نغفل عن شىء مهم جدا ، وهو أن القصيدة (المتأخرة) تعطى للسابقة مثلما تأخذ منها . وهذه هى العلاقة التشريحية التى تنبثق من المداخلة بين النصوص . إننا نستكشف قصيدة الشريف الرضى من خلال قراءتنا لقصيدة شحاتة . فشحاتة إذاً سبب فى استحضار الشريف الرضى ، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها لأنها تهب

قصيدة (يا ظبية البان) حياة جديدة ببعثها من النسيان . وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها . فهى امتداد لها وتطور لإشاراتها . وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة . فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى ، وهذه تقوم (كأمامية) لتلك . فيتداخلان فى ذهن القارىء تداخلا يوحد بينهما، ويجلب معه قصائد أخر مثل ما حدث لنا فى اجتلاب قصيدتى ابن زيدون وشوقى . وهذا هو تداخل النصوص ، فهو حقيقة مختفية وراء كل نص ، ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارىء وسعة ثقافته . وقد يرى أحد القراء مئات النصوص فى بطن نص واحد ، بينما قد لا يرى شيئا من ذلك قارىء آخر ، ربما لأنه لا يملك نفس القدر من الحس الشعرى المدرب ، أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص . وليس ضروريا أن تكون المداخلة واضحة ومباشرة ، كما هى فى نصنا هذا ، ولكنها قائمة بكل تأكيد مهما خفيت وجل أثرها . ولم يعد من المقبول أن ندعوها سرقة ، لأنها حقيقة فنية لا مشاحة فيها ولا غضاضة . فنحن جميعا كتابا وقراء فى سبيل كتابة (النص الكامل) الذى هو كل النصوص . وهذه عملية تذوقية لا غير ، ونحن نطمح إليها دون أن نبلغها وسنظل نبدع ونجدد ما دمنا نسعى وراءها . فإن دخلنا الغرور يوما وأحسسنا بأننا بلغناها فتلك نهاية زمن الإبداع . وبداية عصر الركود والانحطاط ، حتى يبعث الله رجالا فيهم من الذكاء والشجاعة ما يمكنهم من إعادة تقمص سالفيهم المبدعين ، فيدخلون معهم فى سداسية (لوحة التلقى) لينشأ بهم أدب تتداخل نصوصه وتتشابك فى سبيل (النص التام) الذى لا يتحقق أبدا . ولكن غاية وجوده هو دفع عجلة العطاء المطلق .

ولذا فإن كل نص جديد يأخذ من سالفه ، ويضيف إليه وسأحاول هنا تلمس هذه الجوانب بين شحاتة والشريف فى وقفات تتحرك حسب مسار قصيدة (غادة بولاق) .

أ ـ تبدأ القصيدة بالبيت :

ألهمت والحب وحى يوم لقياك   رسالة الحسن فاضت من محياك

وهذا بيت (مصرع) . وهو نهج تقليدى سارت عليه معظم قصائد الشعر العربى العمودى . ولكن قصيدة الشريف الرضى جاءت غير مصرعة :

يا ظبية البان ترعى فى خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وهى قصيدة عمودية من أبرز قصائد هذا الشعر . وكأن شحاتة أحس بهذا الانحراف فيها فعدّله بتصريع قصيدته هو .

ثم إن الشريف دخل إلى قصيدته مباشرا فى نداء ظبية ، مؤسسا بذلك علاقة مباشرة بينه وبينها . لكن شحاتة لا يشعر بوجاهة هذا النهج ، وهو يؤثر الدخول فى حلم شاعرى سابح يؤسس فيه فضاء نفسيا وجماليا لقصيدته ولمحبوبته . فيضع لذلك مقطعا طويلا من عشرة أبيات ، قبل أن يبدأ فى مناداة صاحبته (انظر الأبيات من ١ ـ ١٠) .

ب ـ جاءت جملة النداء عند الشريف فى مطلع البيت ، وهذا نهج طرقه شعراء العربية منذ عهد مبكر مثل عنترة فى قوله :

يا دار عبلة بالجواء تكلمى وعمى صباحا دار عبلة واسلمى

وقول بشار :

يا قوم أذنى لبعض الحى عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

ومثل ذلك كان نداء شوقى السالف . وهذا كثير فى الشعر العربى وكأنه صار (تقليدا) فى الدخول الشعرى . ولكن المرء وهو يقرأ يحس أن الشاعر يستنفذ بهذه الطريقة طاقة انتباهية عالية يندر أن يستمر فى المحافظة عليها بعد تطور البيت إلى إشارات فنية أخرى ، وبعد تداخله مع الأبيات التالية له . ولعل هذا ما أوجد فنيات مختلفة فى استخدام النداء ، كنقله إلى وسط البيت مثل قول الفرزدق :

أولئك آبائى فجئنى بمثلهم إذا جمعتنا يا جرير المجامع

وقول الشاعر :

سلام الله يا مطـر عليها وليس عليك يا مطـر السلام

حيث نجد النداء ينهض بالبيت من وسطه ، ويؤسس بذلك تنبيها فنيا يتأزم على حد النهاية ، مما يرفع الطاقة الإيقاعية للبيت ويعلى من حماس الملقى والمتلقى .

ويبدو أن شحاتة أدرك هذا عندما نوع فنيات ندائه .. فجاء بعضها فى وسط الأبيات مثل :

(٢) من أين يا أفقى السامى طلعت بها حقيقـة ما اجتلاهـا النـور لولاك
(٢٦) يا فرحـة النيل يا أعياد شاطئه يا زهـر واديه يا فردوسـه الزاكى
(٣٩) يا أنـت يا نبـع أحلامـى وملهمتى سر الجمال تجلى فى مزاياك
(٩٩) ماكنت ياقدرى العاتـى سوى امرأة ممـن مررن بقلبـى لو توقاك

وهذه حركة فيها تقوية لإيقاع القصيدة وبعث لحيوية هذا الإيقاع ، وهى حيوية كان من الممكن أن تهددها (نمطية) النداء المتتابع على وتر ثابت . كما أن فيها إضافة على فنيات قصيدة الشريف من حيث اقتصار الأخيرة على النداء المطلعى .

جـ ـ تمر أبيات الشريف رخية سهلة ، منطلقة فى معظمها على نغمة خطابية ثابتة الإيقاع من حيث تركيبها اللغوى . وتعتمد على جمل مسطحة . ما عدا حالات يسيرة نجد فيها أن الشاعر استخدم أسلوب (الاستثنـاء) فى الأبيات ٢/١٠/١٣/ ويلحـق بهـا (١٨/١٤) . وأسلوب (التعجب) فى البيتين ٩/٦ ومن الممكن إلحاق البيتين (١٧/١٦) أيضا . أما قصيدة شحاتة فإنها تأخذ بأسباب التمدد والانفتاح الفنى ، فهى تطلق أمداء الجمل ببعث الحركة فيها وتوسيع مجالها باستخدام أساليب اللغة ذات التركيب الدائرى مثل تكثيف (الاستثناء) فى الأبيات (١١ ـ ١٦) والاستفهـام ١٧/٢٥/ ٦٨/٧١/٨٥/٩١ والاعتماد على التـكرار كما فى الأبيات ٢٦/٤٣/٥٣ . ومنـه اعتماد بعض الأبيات على

التجاوب الصوتى (الانعكاسى) بين القافية وسوابقها من إشارات البيت مثل :

(٢٢) فضمك النيل فى رفق فهمت به　　حبا ووثقت نجواه بنجواك
(٢٩) جمعتا السحر أسبابا فأيكما　　فى هول قدرته المحكي والحاكي
(٣٠) كانت ضحاياه فى الماضى عرائسه　　فهالنى أن أراه من ضحاياك
(٨٣) فقد حملت غليل الوجد مرتقبا　　نعماك ودا فلم أظفر بنعماك

وفى ذلك كله تكثيف للطاقة الصوتية فى القصيدة يقوى إيقاعها وينوعه ، وكانت القصيدة بحاجة إلى هذا التنويع لأنها طالت كثيرا وتجاوزت حدود قصيدة الشريف . وهذا الامتداد من ١٨ إلى ٩٩ أحوج إلى تمدد فى فنيات الإيقاع نضمن بقاءه حيا نابضا كى يظل القارىء متنبها إلى حركة إشارات القصيدة وتطورها .

د ـ تتداخل قصيدة شحاتة مع نصوص أخرى ، غير نص الشريف . ومن ذلك البيت رقم (٨٠) :

يا بنت حواء هل بالدن باقية　　تغنى فيشربها من ليس ينساك

وهو مداخلة لبيت المتنبى :

أبا المسك هل فى الكأس شىء أناله　　فإنى أغنى منذ حين وتشرب

وتتداخل القصيدة تداخلا رائعا مع أبيات لشوقى فى مناجاته لزحلة هى :

قسما لو انتمت الجداول والربا　　لتهلل الفردوس ثم نماك
مرآك مرآه وعينك عينه　　لم يا زحيلة لا يكون أباك
تلك الكروم بقية من بابل　　هيهات . نسّى البابلى جناك

وهذه صورة باهرة تتمدد عند شحاتة إلى ما هو أبهر وأبهى فى قوله عن محبوبته : (١٧ ـ ٢٥) .

يا منحة النيل يا أحلى روائعه　　هل أنت من سحره أم قد تبناك

وهـل ترعرعـت طفـلا فى معابده أم كاهـن فى ربـى سينـاء رباك
أم كنـت لؤلـؤة فى يمـه سحرت فضاحـك اليم مخلوقـا وأنشاك
أم أنـت حورية ضاقـت بموطنها فهاجرتـه صنيع المضحك الباكى
أم أنـت روح ملاك حل فى امرأة فخافـك الملأ الأعلى فأقصاك
فضمـك النيل فى رفـق فهمت به خبـا ووثقـت نجـواه بنجواك
أم أنـت أسطـورة قامـت بفكرته تحولـت غادة لما تمناك
أم أنـت من كرم باخـوس معتقة قد انتفضـت حياة حـين صفاك
بل أنـت من كل هذا جوهـر عجب قضى فقـدرك البـارى وسوّاك

وبذا يقف نص شحاتة كفاتحة لمداخلات متعددة تأتى من مداخل متباينة لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها ، فألف بينها جميعا نص واحد ، هو قصيدة (غادة بولاق) التى صارت تمددا لقصيدة (يا ظبية البان) وواسطة لمداخلات مع نصوص أخر سواها . وهذه إضافة للقصيدة الأولى وإحياء لها ، وإعادة لإنشائها من جديد فى ذهن المتلقى ، وهذا هو (إعادة الرؤية) أى إبداع النص من بين آلاف النصوص ، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى جديدة كى تنبثق من قلب هذا النص ، ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة والتجدد ، ولا يركن إلى سبات يميته ويجمده .

قصيدة الشريف الرضى : (ديوانه ١٠٧/٢ بيروت ١٩٦١ م)

ما أمرك وما أحلاك

١ ـ يا ظبية البـان ترعـى فى خمائله ، ليهنـك اليوم أن القلـب مرعاك
٢ ـ الماء عنـدك مبـذول لشاربه ، وليس يرويك إلا مدمعـى الباكى
٣ ـ هبـت لنـا من رياح الغـور رائحة بعـد الرقـاد عرفناهـا بـرياك
٤ ـ ثم انثنينـا ، إذا ما هزنـا طرب على الرجـال ، تعللنـا بذكراك
٥ ـ سهـم أصـاب ورامنيه بذى سلم من بالعـراق ، لقـد أبعـدت مرماك

٦ ـ وعـد لعينيك عنـدى ما وفيت به ، يا قرب ما كذبـت عينـى عيناك
٧ ـ حكت لحاظـك ما فى الـريم من ملح يوم اللقـاء فكان الفضـل للحاكى
٨ ـ كأن طرفـك يوم الجـزع يخبرنا بمـا طوى عنـك من أسماء قتلاك
٩ ـ أنـت النعيم لقلبـى والعـذاب له ، فما أمـرك فى قلبـى وأحلاك
١٠ ـ عندى رسائـل شوق لسـت أذكرها لولا الـرقيب لقـد بلغتهـا فاك
١١ ـ سقـى منـى وليالى الخيف ما شربت من الغمام وحياهـا وحياك
١٢ ـ إذ يلتقـى كل ذى دين وماطله ، منـا ، ويجتمـع المشـكو والشاكى
١٣ ـ لما غدا السرب يعطـو بـين أرحلنا ، ما كان فيه غريم القلـب إلاك
١٤ ـ هامت بك العين لم تتبع سواك هوى ، من علّـم البـين أن القلـب يهواك
١٥ ـ حتى دنا السرب ، ما أحييت من كمد قتلى هواك ، ولا فاديت أسراك
١٦ ـ يا حبـذا نفحـة مرت بفيك لنا ، ونطفـة غمسـت فيهـا ثناياك
١٧ ـ وحبـذا وقفـة ، والـركب مغتفل على ثرى وخـدت فيه مطاياك
١٨ ـ لو كانـت اللمـة السـوداء من عددى يوم الغميم ، لما أفلـت أشواك

غادة بولاق

(نشرت فى كتاب خاص . القاهرة ١٤٠٢ هـ)

١ ـ ألهمـتِ والحـب وحـى يوم لقياك رسالـة الحسـن فاضـت من محياكِ
٢ ـ من أين يا أفقى السامـى طلعـت بها حقيقـة ، ما اجتلاهـا النـور ، لولاك
٣ ـ كانت بنفسى ـ وقد طال المدى ـ حلما فصورتـه لعينـى اليوم ، عيناك
٤ ـ لم أشهـد الحسـن يبدو قبـل مولدها إلا صناعـة أصبـاغ ، وأشراك
٥ ـ حتـى برزت به ، فى ظل معجزة يضـاعف الصـدق معناهـا ، بمعناك
٦ ـ رؤى سماوية الآفـاق ، رنّحها شذى الـطلى يتنـدى من ثناياك
٧ ـ ونفحـة من عبـير الغيب ترسلها للحـالمين بسر الغيب ، رياك
٨ ـ ونغمـة من أغانـى الخلـد وقعها لمهجتـى طرفـك الساجـى وعطفاك

٩ ـ سها الخيال بهـا ، نشـوان ، منطلقا … من أسر دنياه مشغوفا بدنياك

١٠ ـ دنيا الهوى ، والمنى ، تروى مفاتنها … روافـد الطهـر شعـرا من سجاياك

١١ ـ يا جارة النيل ما فاضـت شواطئه … سكرا وعربـد ، إلا من حمياك

١٢ ـ ولا استهـل شراع فوق صفحته … مغالبـا وجـده ، إلا ليلقاك

١٣ ـ ولا سرت عبـر مجـراه ، نسائمه … إلا لتلثـم ـ فى صمـت الدجـى ـ فاك

١٤ ـ ولا تنفس فجـر ، فى خمائله … إلا ليمـلأ عينيه بمرآك

١٥ ـ والبـدر ما زهـدت عينـاه فى سنة … وجـاب آفاقـه ، إلا ليرعاك

١٦ ـ ومـا شدت بذرى أيك بلابله … إلا لتنعـم بالتغـريد أذناك

١٧ ـ يا منحـة النيل ، يا أحلى روائعه … هل أنـت من سحـره ؟ أم قد تبناك ؟

١٨ ـ وهـل ترعـرت طفـلا فى معابده … أم كاهـن فى ربـى سينـاء رباك ؟

١٩ ـ أم كنـت لؤلـؤة فى يمـه سُحرت … فضاحـك اليم مخلوقـا وأنشاك ؟

٢٠ ـ أم أنـت حورية ضاقـت بموطنها … فهاجرتـه صنيع المضنـك الباكى ؟

٢١ ـ أم أنـت روح ملاك ، حل فى امرأة … فخافـك الملأ الأعلى ، فأقصاك ؟

٢٢ ـ فضمك النيل ـ فى رفق ـ فهمت به … حبـا ، ووثقـت نجـواه ، بنجواك ؟

٢٣ ـ أم أنـت أسطـورة قامـت بفكرته … تحولـت غادة ، لما تمناك ؟

٢٤ ـ أم أنـت من كرم باخـوس معتقة … قد انتفضـت حياة ، حـين صفاك ؟

٢٥ ـ بل أنت من كل هذا جوهـر عجب … قضى ، فقـدرك البـارى ، وسواك

٢٦ ـ يا فرحـة النيل ، يا أعياد شاطئه … يا زهـر واديه ، يا فردوسـه الزاكى

٢٧ ـ يا ذخـر ماضيه ، من فن وعاطفة … قيدتـه بهما ، لما تصباك

٢٨ ـ فأنـت رهـن حمـاه فتنـة وهوى … لكنـه بهـواه رهـن يمناك

٢٩ ـ جمعتما السحـر ـ أسبابـا ـ فأيكما … فى هول قدرتـه المحـكى والحاكى ؟!

٣٠ ـ كانـت ضحـاياه فى الماضى عرائسه … فهالنـى أن أراه من ضحاياك

٣١ ـ يا سره المنطـوى ، فى صمـت عزلته … هل ضاق فيك بمـا عانـى ، فأفشاك ؟

٣٢ ـ عاطيتـه بصبـاك الغض ، مترعة … له كؤوس الهـوى . صفـوا ـ وعاطاك

٣٣ ـ فشاقـه الكشف عن أغلى (نفائسه) … فى عالـم السحـر ـ مزهـوا ـ فزكاك

٣٤ ـ أسكرتـه ، فاستجابـت أريحيته .. … فكنـت منتـه للفـن أسداك

٣٥ ـ وطـالما وهـب السـكران مبتدرا … أسمـى ذخائـره ، فى غـير إدراك

٣٦ ـ يا (بنت آمون) هات السحر معتصرا … من كرم حسنك ، يذهل من تحداك

٣٧ ـ سحرا بعثت به قلبى الذى سكنت .. … أنباضه ، فاستوى حيا ، وحياك

٣٨ ـ فالسحر قبلك ، قد غاضت موارده … حتى تكشف عن نبعيه جفناك

٣٩ ـ ياأنت ، يانبع أحلامى وملهمتى … سر الجمال ، تجلى ، فى مزاياك

٤٠ ـ ياهاتفا من ضمير الغيب أشرق فى … قلبى بدعوته شمسا ، فلباك

٤١ ـ ماالنيل ، ماغيده ؟ ماالشط مزدهيا … بهن ؟ ـ إلا إطار حول مغناك

٤٢ ـ لو يسأل الدهر عن فتانة بلغت … حد الكمال ـ لما استثنى ـ وسماك

٤٣ ـ يافجر ، يابدر ، يازهر المنى ابتسمت … ياخمر ، ياجمر ، فى إحساسى الذاكى

٤٤ ـ ما كنت قبلك إلا صادحا صمتت … به الهموم ، فلما لحت غناك

٤٥ ـ أريته الشعر لحظا رائعا ، وفما … سقاهما ، من معين السحر خداك

٤٦ ـ ومسرحا ، من ملاهى الحور ، راعشة … أضواؤه يتبارى فيه نهداك

٤٧ ـ ففاض بالشعر ، إن يبدع به صورا … فإنما هو بالتعبير حاكاك

٤٨ ـ يا (شمس بولاق) ماأحناك مطفئة … غليل عاطفتى الحرى ، وأنداك

٤٩ ـ أنرت ليل حياتى ، واطلعت على … قلب تفجر نورا ، مذ تلقاك

٥٠ ـ فإن وهبتك روحى كنت واهبتى … سعادتى ، فهما من فيض جدواك

٥١ ـ وحسب صنعك إجلالا لروعته .. … أن لا يثيبك من بالروح فداك

٥٢ ـ يا (شمس بولاق) ، يا ينبوع فتنتها … يا بسمة أشرقت ، فى مقلة الباكى

٥٣ ـ عجبت فيك ـ وأسباب الهوى ـ قدر … لا يحتمى أعزل منه ، ولا شاكى ..

٥٤ ـ الحب قلبان ، فى مسراهما التقيا .. … فكيف ألزمنى قيدى ، وخلاك ؟

٥٥ ـ وفيم أنفذ فى قلبى إرادته .. … وقادنى لمصيرى ، إذ تحاماك ؟

٥٦ ـ لم يعطنى منك إلا الحسن همت به … حتى استردك ـ غيرانا ـ وحاباك

٥٧ ـ وأين قلبك ؟ لم أسمع لخفقته … صدى ، ألم يغنه أنى معناك ؟

٥٨ ـ وأين عطفك من عان غدرت به ؟ … تالله ما اختار أن يشقى فيهواك

٥٩ ـ وإنما كان منساقا لغايته .. … رمى به القدر السارى ، فوافاك

٦٠ ـ فضل فى تيهك المرهوب ، معتسفا … لم ينجه منك إحجام ، وأنجاك

٦١ ـ ساقيته النظرة الأولى وعود منى … ضاءت ببسمتك النشوى ، وساقاك

٦٢ ـ فكنت كأس الطلى ، تغتال شاربها … وما أرى أن عقباها كعقباك

٦٣ ـ فأنت أعنف منها وطأة بحجى ... وأنت أقسى خمارا .. فى أساراك

٦٤ ـ وأنت أروى ، وأدوى ، للذى لعبت ... به مراشفك الظمأى .. فوالاك

٦٥ ـ لمن هواك ؟ لمن نجواك ؟ ظامئة ... لمن حنينك يمشى فى حناياك ؟

٦٦ ـ أثمّ قلبٌ سوى قلبى المعذب فى ... هواك ، أغريته حبا ، وأغراك ؟

٦٧ ـ فإن فى وجهك الضاحى ظلال هوى ... مخضوبة بالأسى المطوى ، يغشاك

٦٨ ـ هل أنت عاشقة ضاقت بغايتها ... حيرانة بين أزهار وأشواك ؟

٦٩ ـ أم أنت مهجورة أضناك ذو صلف ... أسعدته ، فارتضى أخرى وأشقاك ؟

٧٠ ـ أم أنت عابثة تلهو بطالبها ... وما أنا غير مفتون بمرآك ؟

٧١ ـ أم أنت بالمثل العليا مولهة ... رأيت واقعها زيفا فآساك ؟

٧٢ ـ فإنها قصة الأحياء من قدم ... تمثلت فى شياطين ، وأملاك

٧٣ ـ وإنه واقع الدنيا ، وسيرتها ... تحيرا بين فجار .. ونساك

٧٤ ـ والشر قانونها فى كل معترك ... وربما اخترته ثأرا فأضراك

٧٥ ـ فإن فيك ـ على مافيك ـ من دعة ... ضراوة الفتك لم يستره برداك

٧٦ ـ بوحى ، ولا تكتمى السر الدفين فقد ... وشى به لحظك الآسى ، لمضناك

٧٧ ـ فقد تعثر مفجوعا بمطلبه ... فى من يحب ، وبلواه ، كبلواك

٧٨ ـ بينى وبينك عهد ـ ماحفلت به ـ ... يا لى من الحب أشجانى وأشجاك

٧٩ ـ وقد يؤلف بين اثنين حزنها ... وربما باح محزون ، فواساك

٨٠ ـ يابنت حواء هل بالمدن باقية ... تغنى ، فيشربها ، من ليس ينساك ؟

٨١ ـ من لى بليلك فى المصطاف سامرة ... والبدر والبحر فيه ، من نداماك

٨٢ ـ وأنت أفتن ما فيه ، وأبعثه ... للوجد ، فى كل ذى حس تملاك

٨٣ ـ فقد حملت عليل الوجد مرتقبا ... نعماك ودا ، فلم أظفر بنعماك

٨٤ ـ أظمأتنى وصرفت الكأس ظالمة ... عنى ، بثغر على الخالين ضحاك

٨٥ ـ أكلما ساء ظنى فيك ، واندلعت ... نار الشكوك بقلبى ، فى نواياك

٨٦ ـ بدا بعينيك ـ فى ظل الأسى ـ قبس ... من الحنان ، فأرجوه ، وأخشاك

٨٧ ـ وأى حاليك أرجو ، والطريق دجى ... غشاها بظلام اليأس ، حالاك

٨٨ ـ شرقت فيك بدمعى ، وانطويت على ... نزف الجراح بقلبى ، وهو مأواك

٨٩ ـ أنىّ اتجهت بعينى لم أجد فرحا ... لى فى هواك ، ولا سلوى ، فرحماك

٩٠ ـ ألا اراك ؟ ألا أصغـى إليك ؟ ألا ... أصـوغ فيك علالاتـى لألقاك

٩١ ـ لم يلهني عنك ، مافى مصر من أرب ... فمـن نأى بك عن حبـى ، وألهاك ؟

٩٢ ـ يابنـت حواء إن أبعـدت غادرة ... وافى الخيال ـ على بعـد ـ فأدناك

٩٣ ـ ومـا الخيال بمغـن عنـك نائية ... لكنهـا نفثـة المحـرور ناداك

٩٤ ـ طامنت من كبريائى فيك ، فاحتكمى ... فالحـب أرخص من قدرى ، وأغلاك

٩٥ ـ أنـت الحيـاة بلونيهـا محببة .. ... فيا أرقـك فى نفسى .. وأقساك

٩٦ ـ فليت لى منك بالـدنيا ، ومـا وسعت ... يومـا ـ يجـود به للوصـل مسراك

٩٧ ـ يوما هو العمر ، والآمـال ، ليس به ... إلا الـكؤوس ، وأشعـارى ، وإلاك

٩٨ ـ إنى بمـا شئت بى يا فتنتـى ، أمل ... فى ظل مأساتـه .. يحيا لذكراك

٩٩ ـ ما كنت يا قدرى العاتى ، سوى امرأة ... ممـن مررن بقلبـى ، لو توقاك

مراجع الدراسة *

أ ـ باللغة العربية :

١ ـ ابن جني / ابو الفتح عثمان : الخصائص . تحقيق محمد على النجار دار الكتاب العربى . بيروت ١٩٥٢ م .

٢ ـ ابن زيدون / أحمد بن عبدالله : الديوان . تحقيق محمد سيد كيلانى . مكتبة مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٦٥ م .

٣ ـ ابن سينا / الحسين بن عبدالله : الشعر (رقم٩ من المنطق من كتاب الشفاء) تحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوى . الدار المصرية للتأليف والترجمة . القاهرة ١٩٦٦ م .

٤ ـ ابن فارس / أبو الحسين أحمد : الصاحبى : تحقيق السيد أحمد صقر ، دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧ م

٥ ـ ابن قتيبة / عبدالله بن مسلم : الشعر والشعراء . تحقيق دى خوى . بريل . لايدن ١٩٠٤ م .

* تم توثيق الدوريات والمجلات فى الهوامش الخاصة بها فى مواطنها من الكتاب .

٦ ـ إبن ماجه : سنن ابن ماجه . تحقيق محمد فؤاد عبدالباقى
دار إحياء الكتب العربية .
القاهرة ١٩٥٢ م .

٧ ـ أبو تمام / ديوان أبى تمام : شرح الصولى . تحقيق د . خلف نعمان .
وزارة الثقافة والفنون .
العراق ١٩٧٨ م .

٨ ـ أبو حيان التوحيدى : كتاب الامتاع والمؤانسة . تصحيح أحمد
أمين وأحمد الزين . المكتبة العصرية
بيروت ١٩٥٣ م .

٩ ـ أبو ديب / كمال : جدلية الخفاء والتجلى . بيروت ١٩٧٩ م .

١٠ ـ الباقلانى/ أبوبكر محمد بن الطيب :اعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر
دار المعارف القاهرة ١٩٧٧م (ط٤) .

١١ ـ البخارى / الامام أبو عبدالله محمد : صحيح البخارى . دار الفكر
(بلا تاريخ) .

١٢ ـ الترمذى : سنن الترمذى البابى الحلبى مصر ١٩٧٥ م .

١٣ ـ ثعلب / الإمام أبو العباس : شرح ديوان زهير بن أبى سلمى .
الدار القومية للطباعة والنشر .
القاهرة ، ١٩٦٤ م .

١٤ ـ الجاحظ : الحيوان . تحقيق عبدالسلام هارون
القاهرة ١٩٣٨ م .

١٥ ـ الجرجاني / الامام عبدالقاهر : دلائل الاعجاز (فى علم المعانى)
تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا .
دار المعرفة . بيروت ١٩٧٨ م .

١٦ ـ الحاكم : المستدرك ، مكتب المطبوعات الإسلامية .
حلب ولبنان (بلا تاريخ) .

١٧ ـ حسان / تمام : اللغة العربية معناها ومبناها .
الهيئة المصرية العامة للكتاب .
القاهرة ١٩٧٣ م .

١٨ ـ حسن / عباس : النحو الوافى . دار المعارف
بمصر ١٩٦٠ م .

١٩ ـ الحصرى القيروانى : زهر الآداب . شرح د . زكى مبارك .
المكتبة التجارية الكبرى .
القاهرة ١٩٥٣ م .

٢٠ ـ خفاجى / محمد عبدالمنعم : الشعر والتجديد . رابطة الأدب الحديث .
القاهرة ١٩٥٧ م .

٢١ ـ خليل جاوى (وآخرون) : موسوعة الشعر العربى جـ١ .
شركة خياط . بيروت ١٩٧٤ م .

٢٢ ـ دمياطى / محمد : رحلة إلى الاعماق .
(بلا ناشر ولا تاريخ نشر ؟) .

٢٣ ـ الساسى / عبدالسلام : الشعراء الثلاثة فى الحجاز ، مكة المكرمة ١٣٦٨ هـ .

٢٤ ـ نفسه : الموسوعة الأدبية جـ ٢ مكة المكرمة ١٣٩٥ هـ .

٢٥ ـ نفسه : شعراء الحجاز فى العصر الحديث . نادى الطائف الأدبى . الطائف ١٤٠٢ هـ

٢٦ ـ سويف / مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة . دار المعارف . القاهرة ١٩٨١ م .

٢٧ ـ شحاتة / حمزة : شجون لاتنتهى . مطبوعات دار الشعب القاهرة ١٩٧٥ م .

٢٨ ـ نفسه : حمار حمزة شحاتة . دار المريخ . الرياض ١٩٧٧ م .

٢٩ ـ نفسه : الى ابنتى شيرين . تهامة . جدة ١٤٠٠ هـ (١٩٨٠ م) .

٣٠ ـ نفسه : رفات عقل . جمعه عبدالحميد مشخص تهامة . جدة ١٤٠٠ هـ (١٩٨٠ م) .

٣١ ـ نفسه : الرجولة عماد الخلق الفاضل . تهامة . جدة ١٤٠١ هـ (١٩٨١ م)

٣٢ ـ الصولي / أبوبكر : أخبار أبي تمام . تحقيق خليل عساكر (وآخرين) . المكتب التجاري للطباعة والنشر . بيروت (بلا تاريخ) .

٣٣ ـ ضياء / عزيز : حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف . المكتبة الصغيرة . الرياض ١٣٩٧ هـ (١٩٧٧ م)

٣٤ ـ العانى / سلمان : التشكيل الصوتى فى اللغة العربية . ترجمة الدكتور ياسر الملاح . النادى الأدبى . جدة ١٩٨٣ م ..

٣٥ ـ العسكري / أبو هلال : كتاب الصناعتين تحقيق على البجاوي وأبو الفضل ابراهيم . دار إحياء الكتب العربية . القاهرة ١٩٥٢م

٣٦ ـ العقاد / عباس محمود : فصول من النقد . جمعها محمد خليفة التونسى . مكتبة الخانجى بمصر (بلا تاريخ) .

٣٧ ـ عيسى / حسن أحمد : الإبداع فى الفن والعلم . عالم المعرفة . الكويت ١٩٧٩ م .

٣٨ ـ الغزالى / أبو حامد : منطق تهافت الفلاسفة المسمى معيار العلم تحقيق: سليمان دنيا . دار المعارف القاهرة ١٩٦١ م .

٣٩ ـ فضل / صلاح : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٠ م .

٤٠ ـ الفارابى / أبو نصر محمد : جوامع الشعر ـ رسالة ملحقة بكتاب أرسطو فى الشعر لابن رشد ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية . القاهرة ١٩٧١ م .

٤١ ـ القرطاجنى / حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة . دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٦٦ م .

٤٢ ـ كابانس / جان لوى : النقد الأدبى والعلوم الإنسانية . ترجمة فهد عكام . دار الفكر . دمشق ١٩٨٢ م .

٤٣ ـ كولريدج : النظرية الرومانتيكية فى الشعر (سيرة ذاتية لكولريدج) ترجمها الدكتور عبدالحكيم حسان . دار المعارف بمصر ١٩٧١ م .

٤٤ ـ المبرد / أبو العباس : الكامل . تحقيق د. زكى مبارك مطبعة مصطفى البابى الحلبى . مصر ١٩٣٦ م .

٤٥ ـ المرزباني / محمد بن عمران : الموشح . تحقيق محب الدين الخطيب . المطبعة السلفية . القاهرة ١٩٨٥م .

٤٦ ـ المسدي / عبدالسلام : الاسلوبية والأسلوب (نحو بديل السنى في نقد الأدب) . الدار العربية للكتاب . ليبيا . تونس ١٩٧٧ م .

٤٧ ـ نفسه : النقد والحداثة . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٣ م .

٤٨ ـ مصلوح / سعد : الأسلوب (دراسة لغوية احصائية) . دار البحوث العلمية . الكويت ١٩٨٠ م .

٤٩ ـ مغربي / محمد علي : اعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة . تهامة. جدة ١٤٠١هـ (١٩٨١م) .

٥٠ ـ نفسه : ملامح الحياة الاجتماعية في الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة . تهامة . جدة ١٤٠٢ هـ (١٩٨٢ م) .

٥١ ـ مونان / جورج : مفاتيح الألسنية . تعريب الطيب البكوش . منشورات الجديد . تونس ١٩٨١ م .

٥٢ ـ ونسنك / أ . ي : المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي . مكتبة بريل . ليدن ، هولندا ١٩٣٦ م .

ب ـ المراجع الاجنبية :

1 — Abrams, M.H.: The Mirror and the Lamp, Oxford University Press, New York, 1953.

2 — Barthes, R.: New Critical Essays (translated by R. Howard) Hill and Wang, New York, 1980.

3 — ..... A Lover's Discourse (tran. by R. Horward) Hill and Wang, New York, 1983.

4 — ..... S/Z (tran. by R. Miller) Hill and wang, New York, 1974

5 — ..... The Pleasure of the Text, (tran. by R. Miller) Hill and wang, New York, 1975.

6 — ..... Writing Degree zero (tran. by A. Lavers and C. Smith) Hill and Wang, New York, 1983.

7 — ..... Elements of Semiology (tran. by A. Lavers and C. Smith) Hill and Wang, New York, 1983.

8 — Ching, M.K.L. and others (ed.) Linguistic Perspectives on Literature. Routledge and Kegan Paul, London, Boston, and Henley, 1980.

9 — Culler, J.: Structuralist Poetics. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982.

10 — ..... On Deconstruction. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982

11 — Danato, E. and Macksey, R. (ed.): The Structuralist controversy, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982.

12 — Derrida, J.: Writing and Difference. University of Chicago Press, Chicago, 1978.

13 — ...... Of Grammatology Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

14 — Dreyfus, H. and Rabinow, P.: Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics, The University of Chicago Press, 1983.

15 — Empson, W.: 7 Types of Ambiguity, New Directions, New York, 1966.

16 — Frye, N.: Anatomy of Criticism, Princeton University Press, New Jersy, 1973.

17 — Hawkes, T.: Structuralism and Semiotics, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977.

18 — Jakobson, R.: Closing Statement : Linguistics and Poetics — Published in reference No. 29.

19 — Jameson, F.: The Prison-House of Language, A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1974.

20 — Jung, C.G.: The Portable Jung (ed. by J. Campbell) Penguin Books, 1982.

21 — Leech, G. : Semantics, Penguin Books, England, 1974

22 — Leitch, V.B.: Deconstructive Criticism, Columbia University Press, New York, 1983.

23 — de Man, P.: Blindnessand Insight (Vol. 7 of Theory and History of Literature) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.

24 — Pettit, P.: The Concept of Structuralism, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977.

25 — Piaget, J.: Structuralism (tran. by C. Maschler) Harper Colophon Books, New York, 1970.

26 — Riffaterre, M.: Models of the Literary Sentence- Published in reference No. 32

27 — Scholes, R. : Structutaralism in Literature, Yale University Press, New Haven, 1974.

28 — ..... Semiotics and Interpretation, Yale University Press, New Haven, 1982.

29 — Sebeok, T.A. (ed.): Style in Language. The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass. 1978.

30 — Sturrock, J. (ed.): Structuralism and Science, Oxford University Press, Oxford, New York, 1981.

31 — Todorov, T.: Introduction to Poetics (Vol. 1 of Theory and History of Literature) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

32 — ..... French Literary Theory Today. Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

33 — Todorov, T. and Ducrot, O (tran. by C. Porter) Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1983.

لأن المخطوط من أعمال حمزة شحاتة أضعاف المطبوع ، ولأن المطبوع أصابه تصحيف وتحريف تثور بسببه الشكوك ، فإننى احتجت إلى العودة إلى ما خفى من إنتاج الأديب وأعاننى على ذلك بعض الأدباء الذين أود أن أعبر عن خالص شكرى وامتنانى لهم لإمدادى ببعض مواد الكتاب ، وعلى رأسهم يأتى الأستاذ عبدالله عمر خياط ، الذى زودنى بثلاثة ملفات كاملة هى صور لنصوص أدبية بعضها مخطوط وبعضها منشور فى جريدة عكاظ ، عندما كان الأستاذ خياط رئيسا لتحريرها ، وأتت أهمية ذلك من كونها أول استجابة ألقاها من أحد عارفى حمزة شحاتة ، وقد أتت فى لحظة بلغت الحاجة إلى هذه النصوص ذروتها ، وكنت أوشك أن أصرف نظرى عن هذه الدراسة بسبب ندرة ما وجدته من آثار أدبية لحمزة شحاتة . ويكبر موقف الأستاذ خياط فى نفسى إذا ما قارنته بمواقف آخرين كانوا أصدقاء لشحاتة ولديهم نسخ من ديوانه المخطوط ولكنهم لم يستجيبوا لمحاولاتى معهم فى أن يمدونى بصور من الديوان وهؤلاء هم الأساتذة عبد الحميد مشخص ، ومحمد نور جمجوم ، ومحمد على مغربى .

وكم أنا مقدر أيضا تجاوب أساتذة آخرين معى مثل الأستاذ محمد حسين زيدان والشاعر محمود عارف الذى لم يترك سببا للتعاون إلا وبذله ، والأستاذ عبدالله عبد الجبار . وقد تحدث الثلاثة إلىّ بإفاضة وتفصيل عن كل ما أمكنهم تذكره عن صديقهم الأثير حمزة شحاتة ، وسمحوا لى بأن أسجل الأحاديث كى أرجع إليها عند الدراسة . كما أمدنى الأستاذ عبد الجبار بإحدى القصائد الطويلة ، وهو عمل أحمده وأكبره .

ولن يفوتنى هنا أن أنوه بجميل الصنيع الذى لمسته من الأستاذ محمد سعيد بابصيل حيث استجاب لوساطة صديقنا الدكتور فهمى حرب فبعث إلىّ صورا لبعض ما لديه من

شعر مخطوط لشحاتة وإنى لأسجل شكرى له وللدكتور فهمى حرب على هذا التجاوب الكريم .

كما أنى مدين بالشكر الجزيل للأخت الفاضلة شيرين حمزة شحاتة على تجاوبها معى تجاوبا فاق توقعى بأن تحدثت إلىّ عن والدها بكل صراحة ووضوح وتفصيل ، كما أنها أمدتنى بصورة من الديوان المخطوط (أو بعضه) ولقد كان امتنانى بصنيعها ممزوجا بقناعتى بأنها صورة للمرحوم والدها فى صدقه ووفائه والتزامه بمبدأ أن المعرفة هى فوق كل اعتبار . ولقد كانت الأشرطة الثلاثة التى خرجت بها من شيرين خير معين لى على تصور حالة والدها فى معاشه ، وقد كنت لا أعلم عنه شيئا .

ولن أنسى صاحبى المعالى الأستاذ عبدالله بلخير والأستاذ حسين عرب وحديثهما إلىّ عن بعض ما يعرفانه عن حمزة شحاتة .

أما أخى وصديقى الفاضل الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين فقد كان معى وبجانبى ، وكان عينى إذا غبت ، وذاكرتى إذا نسيت ، وما صنعه من أجلى ومن أجل إخراج هذه الدراسة هو صنع لا تفى الكلمات بتصويره ، ولا تغنى معانى الشكر عن إيفائه حقه ، وليس له إلا دعواتى الصادقة بأن يجزيه الله عنى خير الجزاء .

وختاما أسجل هنا صدق الرضى والامتنان لزوجتى العزيزة التى تغربت من أجلى كى أنجز دراستى هذه وتحملت عنى كثيرا من أعباء العمل بمقارنة النصوص المخطوطة بعضها ببعض وبطبع مسودات الكتاب الأولى ومراجعتها ، وكان تحملها للعناء وللغربة دافعا لى للصبر على أعباء الدراسة . وكلمات الشكر لن توفيها حقها ، ولكنها هى ترى أن جزاءها هو خروج الكتاب إلى الناس بصورة ترضى تطلعاتنا معا . أرجو ألا أخيب ظنها .

والله الهادى وفيه الرجاء ومنه التوفيق .

عبدالله محمد الغذامى

بيركلى/ كاليفورنيا

بلومنجتون ـ أنديانا .

من ٢٢/٨/١٩٨٣ م ـ إلى ٢٤/٨/١٩٨٤ م .

كشاف تفصيلى بمواد الكتاب

فهرس مفصل بمباحث الكتاب الرئيسية وأسماء الأشخاص المهمين حسب ترتيب ألف بائى موضح فيه أرقام الصفحات التى وردت فيها. وهو فهرس يشمل مواد نص الكتاب دون الهوامش. ولم أورد فى هذا الفهرس أسم حمزة شحاتة وذلك لطغيانه على مادة الكتاب بدءا من منتصفه.

«أ»

«ب»

«ت»

«ج»

«ح»

«خ»

«د»

«ر»

«ز»

«س»

«ش»

«غ»

«ف»

«ق»

«ك»

«ل»

«م»

«ن»

« هـ »

«و»

«ى»

الفهرس

● **صدر فى هذه السلسلة :**

١- المرايا المتجاورة - دراسة فى نقد طه حسين

جابر عصفور - ١٩٨٣

٢- بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

سيزا أحمد قاسم - ١٩٨٤

٣- الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)

مراد عبدالرحمن مبروك - ١٩٨٤

٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد

ألفت كمال الروبى - ١٩٨٤

٥- قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور

مديحة عامر - ١٩٨٤

٦- البلاغة والأسلوب

محمد عبدالمطلب - ١٩٨٤

٧- الخيال - مفهوماته ووظائفه

عاطف جودة نصر - ١٩٨٤

٨- التجريب والمسرح

صبرى حافظ - ١٩٨٤

٩ علامات فى طريق المسرح التعبيرى

عبدالغفار مكاوى - ١٩٨٤

١٠- مسرح يعقوب صنوع

نجوى إبراهيم فؤاد ـ ١٩٨٤

١١- بناء النص التراثي ـ دراسة في الأدب والتراجم

فدوى دوجلاس مالطي ـ ١٩٨٥

١٢- أثر الأدب الفرنسي على القصة

كونر عبدالسلام البحيري ـ ١٩٨٥

١٣- أبو تمام ـ وقضية التجديد في الشعر

عبده بدوي ـ ١٩٨٥

١٤- علم الأسلوب ـ مبادؤه وإجراءاته

صلاح فضل ـ ١٩٨٥

١٥- قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري

عبدالقادر زيدان ـ ١٩٨٦

١٦- الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي

عصام بهي ـ ١٩٨٦

١٧- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب

يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦

١٨- الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي

كمال أبو ديب ـ ١٩٨٦

١٩ لغة المسرح عن ألفريد فرج

نبيل راغب ـ ١٩٨٦

٢٠- من حصاد الدراما والنقد

إبراهيم حمادة - ١٩٨٧

٢١- أصوات جديدة في الرواية العربية

أحمد محمد عطية - ١٩٨٧

٢٢- النقد والجمال عند العقاد

عبدالفتاح الديدى - ١٩٨٧

٢٣- الصوت القديم / الجديد - دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر

عبدالله محمد الغذامى - ١٩٨٧

٢٤- موسم البحث عن هوية

حلمى محمد القاعود - ١٩٨٧

٢٥- قراءات من هنا وهناك

هدى حبيشة - ١٩٨٨

٢٦- الرواية العربية - النشأة والتحول

محسن جاسم الموسوى - ١٩٨٨

٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)

جليلة رضا - ١٩٨٩

٢٨- مع الدراما

يوسف الشارونى - ١٩٨٩

٢٩ تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة - ١٩٨٩

٣٠- دراسات فى نقد الرواية

طه وادى ـ ١٩٨٩

٣١- الخيال الحركى فى الأدب والنقد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٩٠

٣٢- دون كيشوت ـ بين الوهم والحقيقة

عبريال وهبة ـ ١٩٩٠

٣٣- القص بين الحقيقة والخيال

مجدى محمد شمس الدين ـ ١٩٩٠

٣٤- الرواية فى أدب سعد مكاوى

شوقى بدر يوسف ـ ١٩٩٠

٣٥- دراسة فى شعر نازك الملائكة

محمد عبدالمنعم خاطر ـ ١٩٩٠

٣٦- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة

عصام بهى ـ ١٩٩١

٣٧- الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ

عبدالرحمن أبو عوف ـ ١٩٩١

٣٨- تحولات طه حسين

مصطفى عبدالغنى ـ ١٩٩١

٣٩ الجذور الشعبية للمسرح العربى

فاروق خورشيد ـ ١٩٩١

٤٠- صوت الشاعر القديم

مصطفى ناصف - ١٩٩١

٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق

أحمد العشرى - ١٩٩٢

٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)

شاكر عبدالحميد - ١٩٩٢

٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه

على شلش - ١٩٩٢

٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث

عبدالمحسن طه بدر - ١٩٩٢

٤٥- ظواهر المسرح الإسبانى

صلاح فضل - ١٩٩٢

٤٦- الحمق والجنون فى التراث العربى

أحمد الخصخوصى - ١٩٩٢

٤٧- الرواية العربية الجزائرية

عبدالفتاح عثمان - ١٩٩٢

٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزية

أمين العيوطى - ١٩٩٢

٤٩- جدل الرؤى المتغايرة

صبرى حافظ - ١٩٩٣

٥٠ الوجه الغائب

مصطفى ناصف - ١٩٩٣

٥١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر

على مؤنس ـ ١٩٩٣

٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية

حامد أبو أحمد ـ ١٩٩٣

٥٣- الرواية الحديثة فى مصر

محمد بدوى ـ ١٩٩٣

٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى

مجدى أحمد توفيق ـ ١٩٩٣

٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٣

٥٦- المسرح والسلطة فى مصر

فاطمة يوسف محمد ـ ١٩٩٣

٥٧- الأسس المعنوية للأدب

عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٤

٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً

عبدالفتاح الشطى ـ ١٩٩٤

٥٩- نظرة ستانسلافسكى

عثمان محمد الحمامصى ـ ١٩٩٤

٦٠- الذات والموضوع ـ قراءة فى القصة القصيرة

محمد قطب عبدالعال ـ ١٩٩٤

٦١ مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى

مدحت الجيار ـ ١٩٩٤

٦٢- المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور

ثريا العسيلى ـ ١٩٩٤

٦٣- مفهوم الشعر

جابر عصفور ـ ١٩٩٥

٦٤- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٩٥

٦٥- محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٦

٦٦- نظرية جديدة فى العروض

ستانسلاس جويار، ترجمة : منجى الكعبى ـ ١٩٩٦

٦٧- اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث

عبدالمجيد حنون ـ ١٩٩٦

٦٨- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى

عثمان عبدالمعطى عثمان ـ ١٩٩٦

٦٩- نظرات فى النفس والحياة

عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى ـ ١٩٩٦

٧٠- هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام

محمد عبد المطلب ـ ١٩٩٦

٧١- الاستشراق الفرنسى والأدب العربى

أحمد درويش ـ ١٩٩٧

٧٢- تأملات فى إبداعات الكاتبة العربية

شمس الدين موسى ـ ١٩٩٧

٧٣ ـ جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة

وليد منير ـ ١٩٩٧ .

٧٤ ـ دلالة المقاومة فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى

سامية حبيب ـ ١٩٩٧ .

٧٥ ـ ميتافيزيقا اللغة ـ

لطفى عبدالبديع ـ ١٩٩٧ .

٧٦ ـ تداخل النصوص فى الرواية العربية

حسن محمد حماد ـ ١٩٩٧ .

٧٧ ـ المرأة / البطل فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى ـ ١٩٩٧ .

٧٨ ـ من التعدد إلى الحياد

أمجد ريان ـ ١٩٩٧ .

٧٩ ـ بنية القصيدة فى شعر أبى تمام

يسرية المصرى ـ ١٩٩٧ .

٨٠ ـ سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧ .

٨١ ـ الفم وثنائية الدلالة

مراد مبروك ـ١٩٩٧ .

٨٢ ـ تداخل الأنواع فى القصة القصيرة

خيرى دومة ـ ١٩٩٨ .

٨٣ ـ أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا ـ ١٩٩٨ .

٨٤ ـ البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية

جميل عبد المجيد ـ ١٩٩٨ .

٨٥ ـ أشكال التناص الشعرى

أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨ .

٨٦ ـ القصيدة التشكيلية

محمد نجيب التلاوى ـ ١٩٩٨ .

٨٧ ـ العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى

محمد فكرى الجزار ـ ١٩٩٨ .

٨٨ ـ سوسيولوچيا الرواية

صالح سليمان ـ ١٩٩٨ .

٨٩ ـ اللامعقول والمطلق والزمان «فى مسرح توفيق الحكيم»

نـوال زين الدين ـ ١٩٩٨ .

٩٠ ـ شعر عمر بن الفارض

رمضان صادق ـ ١٩٩٨ .

٩١ ـ ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى

محمد عبدالله ـ ١٩٩٨ .

٩٢ ـ الرواية فى القرن العشرين

ت : محمد خير البقاعى ـ ١٩٩٨ .

٩٣ ـ رواية الفلاح

مصطفى الضبع ـ ١٩٩٨ .

٩٤ ـ بناء الزمن فى الرواية

مراد مبروك ـ ١٩٩٨ .

يقع مدار هذه الدراسة التأسيسية حول نظريات النقد الحديثة، وتطبيقاتها على النص الشعرى، لتميز ناتجه الجمالى (أى شعريته) تطبيقاً وتستهل الدراسة فعالياتها النظرية المتنامية والمتفاعلة، برصد تشريحى مائز لمدارس النقد الألسنى الحديث ـ توقاً إلى قراءة الأدب بحساسية واعية، مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد، قوية الجذور ـ بدءاً بنظرية البيان (الشاعرية)، مروراً بمفاتيح النص (الشعرى) : السيميولوجية، البنيوية، التشريحية (Deconstruction – تفكيك النص من أجل إعادة بنائه قرائياً ـ وليس هدمه أو إساءة قراءته ـ بالتصور الذى يعتمده فارس النص وعاشقه «رولان بارت») ، وانتهاءً بأفق النص : نظرية القراءة // تفسير الشعر بالشعر، وصولاً إلى القبض على النموذج النظرى المستهدف تطبيقياً. نموذج الجمل الشاعرية // نموذج الخطيئة والتكفير، باعتبار الجملة تمثل أصغر وحدة أدبية فى نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبى، وباعتبار التحليل التشريحى للنص، يقتضى ـ فى ما يتعلق بـ «تداخل النصوص» ـ كسر النص المدروس إلى وحدات صغرى، متمايزة ومتنوعة، لإقامة الصلة بينها والنصوص المفترض تداخلها، ولاكتشاف شبكة العلاقات التى يكتنز بها النص الشعرى المدروس. وتعى الدراسة، فى الوقت نفسه، بأن النص بنية شمولية كبرى لبنى داخلية : من الحرف، إلى الكلمة، إلى الجملة، إلى السياق، إلى النص نفسه، إلا النصوص الأُخر، وهى بنى تتعالق تعالقاً مكيناً، ولا وجود لأحدها دون الأخرى. واللافت أن الدراسة، فى جزئها النظرى، تنتهج المسلك التشريحى نفسه، لاكتشاف العلاقات الضمنية والمباشرة بين مقولات النظريات النقدية المعاصرة من جهة، وإضاءات النقد العربى القديم والحديث على السواء. ونحن يسعدنا أن نقدم الطبعة المصرية الأولى لهذه الدراسة الفذّة، بعد خمسة عشر عاماً على طبعتها الأولى، التى قدمها صاحبها، الدكتور عبدالله محمد الغذّامى، بوصفها مشروعاً تأسيسياً لفعل القراءة النقدية التشريحية البناءة، التى تُفيد ـ فى الآن نفسه ـ من مجمل مقولات النظريات النقدية الحديثة.

(التحرير)

١١٥٠ قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب